

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ŒUVRES PARTICIPATIVES

DE L'ART *UNDERGROUND* AU QUÉBEC (1967-1977)

ET L'ÉMERGENCE DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

ANITE DE CARVALHO

OCTOBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour le sociologue de l'art Howard S. Becker, une œuvre est l'aboutissement de la collaboration de plusieurs actrices et acteurs. Cette coopération essentielle mène à la fabrication de l'objet dans la chaîne de sa production. C'est pourquoi, seul, l'artiste ne peut créer ses œuvres. Il dépend autant des fabricants de matériaux que des médiateurs de l'œuvre. À l'instar de l'œuvre telle que vue par Becker, notre thèse est en quelque sorte le fruit d'un réseau de coopération dont nous serions le carrefour central. Les collaboratrices et les collaborateurs sont membres du jury, ami-e-s, collègues, artistes ou des inconnus, comme par exemple le fabricant de l'encre avec laquelle est imprimé ce texte. Nous tenons à remercier tout particulièrement notre directeur de thèse, Jean-Philippe Uzel, qui a manifesté un intérêt enthousiaste pour cette entreprise de démythification. Son sens critique m'a permis de peaufiner l'esprit scientifique, du moins espérons-le, de la pensée académique qui nous occupe. Nous remercions également les membres du jury : Guy Bellavance, évaluateur externe et professeur à l'Université INRS, Johanne Sloan, professeure à l'Université Concordia, Annie Gérin, professeure à l'UQAM et Pierre Jasmin, représentant substitut de la doyenne, faculté des arts de l'UQAM. Un merci singulier aux artistes et autres acteurs de la culture qui ont eu l'amabilité de communiquer et de discuter avec nous, de nous rencontrer et de nous fournir des pièces rares, essentielles à notre recherche : François Charbonneau, Ronald Richard, Pierre Séguin, Yves Robert, †Yves Robillard, André Fournelle, Maurice Demers, Richard Lacroix, Jean-François Brossin, Francine Larivée, Louise Vigneault, Laurier Lacroix, Marie Fraser, Michel Roy, Danielle Doucet, Marcel Saint-Pierre, Carol Doyon, Dominique Laquerre, Alexandre Sanchez, Bernard Sanschagrin et Jean Ayotte.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
LISTE DES ILLUSTRATIONS	viii
RÉSUMÉ	xvii
ABSTRACT.....	xviii
MOTS-CLÉS	xix
INTRODUCTION	1
PARTIE I	
LES BALBUTIEMENTS DU MODÈLE DE LA DÉMOCRATIE	
CULTURELLE : DES SIGNES AVANT-COUREURS	27
INTRODUCTION	28
CHAPITRE 1	
LE CHAMP DE L'ART AU QUÉBEC ET AU CANADA.....	30
1.1 Le monde de l'art avant les années 1960	30
1.1.1 Un mécénat public modeste depuis la Confédération de 1876	30
1.1.2 Entre les années 1920 et 1950	32
1.2 La modernisation de la société au Québec et au Canada (1950-1960)	35
1.2.1 La démocratisation de la culture	37
1.2.2 Les associations d'artistes	42
1.2.3 Du côté de la production d'un art de participation.....	50
1.3. Vers une nouvelle action culturelle à la fin des années 1960 en Europe	57
1.3.1 Naissance du modèle de la démocratie culturelle en France et la notion de non-public, un nouveau public	57
1.3.2 Le modèle de démocratie culturelle au Canada et au Québec et quelques caractéristiques selon Lise Santerre	61
1.3.2.1 Le livre blanc de Pierre Laporte.....	64
1.3.2.2 Les années de Jean-Noël Tremblay	66
1.3.3 L'institution artistique	71

1.3.4	Le projet esthétique des artistes. Le nouveau public.....	73
CHAPITRE 2		
LES ŒUVRES DES BALBUTIEMENTS DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE		75
2.1	Les stades de participation du public selon Frank Popper et Louis Jacob	75
2.2	Trois environnements techniques et technologiques à Terre des Hommes	80
2.2.1	<i>Les mécaniques</i>	81
2.2.1.1	Nouveau public : l'expérimentateur ludique.....	81
2.2.1.2	Fusion des arts Inc., son projet esthétique et <i>Les mécaniques</i> à Terre des Hommes	87
2.2.1.2.1	Mort des formes artistiques traditionnelles et refus des institutions de l'art	90
2.2.1.2.2	Intégration de l'art aux divers champs d'activité, l'artiste et le nouveau public	90
2.2.1.2.3	Le jeu et l'idée d'émancipation.....	92
2.2.2	<i>Les mondes parallèles</i>	93
2.2.2.1	Un nouveau public : l'expérimentateur ludique.....	93
2.2.2.2	Le projet esthétique de Maurice Demers	97
2.2.2.2.1	Refus du passé et des valeurs individualistes	99
2.2.2.2.2	Refus des institutions de l'art et nouveaux lieux de création	99
2.2.2.2.3	Nouveau rôle pour l'artiste	101
2.2.2.2.4	Un art nouveau et un nouveau public	102
2.2.3	<i>Le pavillon du synthétiseur</i>	106
2.2.3.1	Un nouveau public : l'expérimentateur ludique.....	106
2.2.3.2	Projet esthétique d'André Fournelle	109
2.2.3.2.1	Refus de l'art ancien et promotion d'un nouvel art .	110
2.2.3.2.2	Contre les institutions traditionnelles et nouveaux lieux de diffusion.....	112
2.2.3.2.3	Nouveau statut de l'artiste et nouveaux publics	114
2.2.3.3	Le nouveau lieu de médiation et ses avatars idéologiques ; les enjeux du jeu.....	115
2.3	<i>Le Crash</i> (1967) de Jean-Paul Mousseau.....	119
2.3.1	Du nouveau public à l'expérimentateur ludique	123

2.3.2	En voiture !	124
2.3.3	Le projet esthétique de Jean-Paul Mousseau incarné dans <i>Le Crash</i> . L'art émancipateur	129
2.3.3.1	Nouvelle forme d'art et refus de la mission des institutions de l'art.....	131
2.3.3.2	Nouvelle fonction sociale de l'art, nouveau rôle pour l'artiste	133
2.3.3.3	Nouveaux publics.....	135
2.3.3.4	Nouveau lieu de médiation : la discothèque	138
2.4	Les <i>Événements 21-24</i> , ou La fête de la Saint-Jean-Baptiste de Serge Lemoyne.....	141
2.4.1	L'historique de la Saint-Jean-Baptiste	141
2.4.2	La série d'Événements	142
2.4.3	Mise en en scène des <i>Événements 21-24</i>	143
2.4.4	Nouveaux publics. Le participant ludique dans l' <i>Évènement 8</i>	146
2.4.5	Serge Lemoyne et son projet esthétique.....	147
2.4.5.1	Revendication d'une nouvelle institution, l'artiste animateur engagé et la fin d'une dichotomie entre l'art savant et l'art populaire	148
2.4.5.2	La mort des formes artistiques traditionnelles et l'ouverture vers divers lieux d'exposition et nouveaux publics	149

CHAPITRE 3

DE LA CIRCULARITÉ DES IDÉES : LE MODÈLE DE DÉMOCRATIE CULTURELLE ET LES ARTISTES.....		152
3.1	Une vision large de la notion de culture	152
3.2	Les nouveaux subventionnaires des projets	155
3.3	Hors des murs institutionnels artistiques officiels	162
3.4	Publics diversifiés ; le nouveau public.....	163
3.5	Le nouveau rôle de l'art – subversion ou intégration ?	165
Conclusion		178

PARTIE II	
L'ÈRE DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE ET SES ŒUVRES-PHARES	182
INTRODUCTION	183
CHAPITRE 4	
QUAND LE MODÈLE DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE SE JUXTAPOSE À CELUI DE LA DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE.....	185
4.1 Le Secrétariat d'État sous le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau	186
4.1.1 De l'éthique personnaliste au Parti Libéral	186
4.1.2 Les objectifs de Gérard Pelletier pour le Secrétariat d'État et les programmes du modèle de la démocratie culturelle	190
4.1.3 Les programmes fédéraux : Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales. De l'idéologie politique à l'œuvre.....	198
4.1.3.1 La genèse de Perspectives-Jeunesse et PIL : du travail pour les jeunes	198
4.1.3.2 Les buts insoupçonnés de Perspectives-Jeunesse et de PIL : une contre-culture adoptable.....	201
4.1.4 Quelques valeurs partagées : le projet esthétique des artistes de la contre-culture et l'éthique personnaliste.....	211
4.2 Du côté provincial : le regard rivé vers la démocratie culturelle	214
CHAPITRE 5	
LES ŒUVRES ISSUES DU MODÈLE DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE ...	221
5.1 <i>Vive la rue St-Denis !</i>	223
5.1.1 Un nouveau public : l'explorateur ludique et créateur dans <i>Vive la rue Saint-Denis !</i>	223
5.1.2 Le projet esthétique de Fusion des arts Inc. et la vision des organisateurs dans <i>Vive la rue Saint-Denis !</i>	227
5.1.3 Mort des formes artistiques traditionnelles et refus des institutions de l'art.....	227
5.1.4 Intégration de l'art aux divers champs d'activité. L'artiste et le nouveau public	229
5.1.5 L'exploration par le jeu et l'émancipation de l'être humain	231
5.2 Les Fabulous Rockets avec <i>Québec Scenic Tour</i> et <i>Salon Apollo variétés</i>	234
5.2.1 <i>Québec Scenic Tour</i>	234
5.2.1.1 Un nouveau public : l'explorateur ludique conscientisé politiquement.....	237
5.2.2 <i>Salon Apollo variétés</i> et son explorateur ludique.....	243

5.2.3	Les Fabulous Rockets et leur projet esthétique pour <i>Québec Scenic Tour</i> et <i>Salon Apollo variétés</i>	248
5.2.3.1	Refus de l'élitisme de l'État et des institutions de l'art	250
5.2.3.2	Rôle du nouvel artiste, le nouveau public et la fonction émancipatrice de l'art.....	250
5.3	Maurice Demers et <i>Appelez-moi Ahuntsic</i>	253
5.3.1	Un nouveau public : des créateurs néophytes et des co-auteurs	254
5.3.2	Projet esthétique de Maurice Demers au sein de la Fondation de Théâtre d'Environnement intégral et les projets d'animation socioculturelle...	259
5.3.2.1	Sur le terrain d'un art populaire	260
5.3.2.2	Le nouveau public de citoyennes et citoyens du quartier d'Ahuntsic	262
5.4	Francine Larivée et <i>La chambre nuptiale</i> (1976).....	262
5.4.1	L'exploration de l'environnement et la prise de conscience sociale et politique	264
5.4.2	Des statistiques et des commentaires	269
5.4.3	Francine Larivée et son projet esthétique.....	273
5.4.3.1	Une nouvelle approche sociologique de la fonction émancipatrice de l'art.....	273
5.4.3.2	Les institutions traditionnelles de l'art et les nouveaux espaces de médiation.....	278
5.4.3.3	L'artiste en sociologue et les divers publics	279
5.4.4	L'idéologie sous-jacente aux lieux de commerce et un nouveau lieu de médiation.....	281
5.5	Melvin Charney et <i>Les Maisons de la rue Sherbrooke</i> dans <i>Corridart</i>	283
5.5.1	La modernisation de la ville de Montréal et les flammes de la contestation citoyenne	286
5.5.2	Exposition-Œuvre de commande : <i>Les maisons de la rue Sherbrooke</i> dans <i>Corridart</i>	287
5.5.2.1	Historique de la commande	287
5.5.2.2	L'urbanité et la rue comme thèmes et lieux de diffusion.....	288
5.5.2.3	L'histoire d'une rue en tant que matériau d'art en amont de l'exposition.....	289
5.5.3	<i>Les maisons de la rue Sherbrooke</i> et le promeneur politiquement conscientisé par l'œuvre.....	293

5.5.3.1 La participation à l'œuvre en amont et en aval.....	293
---	-----

CHAPITRE 6

DE LA CIRCULARITÉ DES IDÉES ENTRE L'ÉTAT ET LES ARTISTES : LES NOUVEAUX PUBLICS À L'ŒUVRE	300
6.1 Une vision large de la notion de culture	300
6.2 Des programmes de subvention et de l'idéologie	310
6.3 Nouveaux espaces de médiation culturelle	319
6.4 Publics diversifiés et acteurs à l'œuvre.....	322
6.5 Le nouveau rôle de l'art	326
6.5.1 Vivre l'utopie	327
6.5.2 Nouvelles conventions artistiques et champ de l'art élargi.....	330
6.5.3 De l'incorporation à l'establishment.....	333
Conclusion	340
CONCLUSION.....	343
ILLUSTRATIONS	356
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	382

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration	Page
2.1 <i>Les mécaniques</i> . 1967. Vue d'ensemble avec Richard Lacroix et André Montpetit. Source : Yves Robillard <i>et al.</i> , <i>Québec underground 1962-1972</i> , tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 230	357
2.2 <i>Les mécaniques</i> . Pavillon de la jeunesse. Expo 67. Terre des Hommes. Source : Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	357
2.3 <i>Les mécaniques</i> . <i>La twinkleuse</i> . Source : Yves Robillard <i>et al.</i> , <i>Québec underground 1962-1972</i> , tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 233.	357
2.4 <i>Les mécaniques</i> . Vue de la salle et de la corde à linge. Source : Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	357
2.5 <i>Les mécaniques</i> . Participation. Source : Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.	357
2.6 <i>Les mécaniques</i> . <i>Les pédales de garenne</i> avec des participant-e-s. Source : Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	357
2.7 <i>Les mécaniques</i> . <i>La trieuse de rythmes</i> . Yves Robillard <i>et al.</i> , <i>Québec underground 1962-1972</i> , tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 235.	358
2.8 <i>Les mécaniques</i> . <i>Le drumadère</i> . Yves Robillard <i>et al.</i> , <i>Québec underground 1962-1972</i> , tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 237.....	358
2.9 <i>Les mécaniques</i> . Vue de l'ensemble (a) où Richard Lacroix joue de l'écrainier et (b) l'écrainier. Source : Yves Robillard <i>et al.</i> , <i>Québec underground 1962-1972</i> , tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 230.	358
2.10 <i>Les mécaniques</i> . <i>Le rodrigal et un participant</i> . Source : Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.	358
2.11 Pavillon de l'insolite. <i>Mondes parallèles</i> . 1969. Source : Maurice Demers.....	359
2.12 Accueil du public dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers	359
2.13 Équipe de travail dans l'atelier de Maurice Demers ; (a) et (b) Source : Maurice Demers.....	359

2.14	Vues partielles du plafond en voûte et de la <i>Sphère de conditionnement</i> dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers.....	359
2.15	<i>Sphère de conditionnement</i> dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers	359
2.16	<i>Mosaïque d'écrans</i> dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers	360
2.17	<i>Cellule magnétique</i> dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers	360
2.18	<i>Cellule du confort insolite</i> dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers.....	360
2.19	<i>Cellule des claviers bizarres</i> dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers.....	360
2.20	<i>Cellule des claviers bizarres</i> dans <i>Mondes parallèles</i> . Source : Maurice Demers.....	360
2.21	<i>Le pavillon du synthétiseur</i> . L'orgue. Source : André Fournelle.....	361
2.22	<i>Le pavillon du synthétiseur</i> . André Fournelle qui glisse. Source : André Fournelle	361
2.23	<i>Le pavillon du synthétiseur</i> . Labyrinthe de nouille. Source : André Fournelle	361
2.24	<i>Le pavillon du synthétiseur</i> . Machine de coca-cola. Source : André Fournelle	361
2.25	<i>Le pavillon du synthétiseur</i> . Source : André Fournelle.....	361
2.26	<i>Le pavillon du synthétiseur</i> . La sortie. Source : André Fournelle.....	361
2.27	<i>Le Crash</i> . Entrée de la discothèque. Source : Diane Vermette, <i>L'Empereur ferme ses portes... et le Crash apparaît!</i> , Télé-Radiomonde, 12 août 1961, n. p., Fonds d'Archives du MAC.....	362
2.28	<i>Le Crash</i> . Mousseau au travail. Source : Diane Vermette, <i>L'Empereur ferme ses portes... et le Crash apparaît!</i> , Télé-Radiomonde, 12 août 1961, n. p., Fonds d'Archives du MAC.....	362
2.29	<i>Le Crash</i> . Le public dans l'environnement. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau. MAC.....	362
2.30	<i>Le Crash</i> . Le public dans l'environnement. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau. MAC.....	362

- 2.31 *Le Crash*. Serveur qui s'amuse. Source : Diane Vermette, *L'Empereur ferme ses portes... et le Crash apparaît!*, Télé-Radiomonde, 12 août 1961, n. p., Fonds d'Archives du MAC 362
- 2.32 *Le Crash*. Le public dans l'environnement. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau. MAC 362
- 2.33 *Le Crash*. Le public dans l'environnement. Source : Diane Vermette, *L'Empereur ferme ses portes... et le Crash apparaît!*, Télé-Radiomonde, 12 août 1961, n. p., Fonds d'Archives du MAC 363
- 2.34 *Le Crash*. Le public dans l'environnement. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau. MAC 363
- 2.35 *Le Crash*. Le public dans l'environnement. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau. MAC 363
- 2.36 *Le Crash*. Le public dans l'environnement. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau. MAC 363
- 2.37 *Le Crash*. L'environnement vidé de ses participant-e-s. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau. MAC 363
- 2.38 *Événements 21-24*. Serge Lemoyne avec les enfants qui dessinent sur le trottoir lors de l'*Événement 8*. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre. 364
- 2.39 *Événements 21-24*. Serge Lemoyne qui filme l'*Événement 8*. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives. 364
- 2.40 *Événements 21-24*. Les enfants qui dessinent sur le trottoir lors de l'*Événement 8*. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre 364
- 2.41 *Événements 21-24*. Les enfants qui dessinent sur le trottoir lors de l'*Événement 8*. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre 364
- 2.42 *Événements 21-24*. Serge Lemoyne avec les enfants qui dessinent sur le trottoir lors de l'*Événement 8*. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre 364
- 2.43 *Événements 21-24*. Les enfants qui dessinent sur le trottoir lors de l'*Événement 8*. Source : Marc-André Gagné. Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre 364

- 4.1 *Vive la rue Saint-Denis ! Vue du labyrinthe.* Source : Yves Robillard *et al.*, *Québec underground 1962-1972*, tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 230... 365
- 4.2 *Vive la rue Saint-Denis ! Vue du labyrinthe.* Source : Yves Robillard *et al.*, *Québec underground 1962-1972*, tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 230... 365
- 4.3 *Vive la rue Saint-Denis ! Montage photographique de la rue.*
Source : François Charbonneau. Dossier *Vive la rue Saint-Denis!*
Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal..... 365
- 4.4 *Vive la rue Saint-Denis ! Montage photographique de la rue.*
Source : François Charbonneau. Dossier *Vive la rue Saint-Denis!*
Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal..... 366
- 4.5 *Québec Scenic Tour. Avè Marie Stella avec les marches de l'oratoire*
St-Joseph. Source : Dossier *Québec Scenic Tour.* Diapotheque de
l'Université du Québec à Montréal..... 367
- 4.6 *Québec Scenic Tour. Avè Marie Stella avec les marches de l'oratoire*
St-Joseph. Source : Dossier *Québec Scenic Tour.* Diapotheque de
l'Université du Québec à Montréal..... 367
- 4.7 *Québec Scenic Tour. Ressources naturelles.* Source : Dossier *Québec*
Scenic Tour. Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal..... 367
- 4.8 *Québec Scenic Tour.* Source : Dossier *Québec Scenic Tour.* Diapotheque
de l'Université du Québec à Montréal 367
- 4.9 *Québec Scenic Tour. Panneaux et affiches sur le Québec.* Source : Dossier
Québec Scenic Tour. Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal 367
- 4.10 *Québec Scenic Tour. La croix de bière.* Source : Dossier *Québec Scenic*
Tour. Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal 367
- 4.11 *Québec Scenic Tour.* Source : Dossier *Québec Scenic Tour.* Diapotheque
de l'Université du Québec à Montréal 368
- 4.12 *Québec Scenic Tour. Pays des géants.* Source : Dossier *Québec Scenic*
Tour. Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal 368
- 4.13 *Québec Scenic Tour. Pays des géants.* Source : Dossier *Québec Scenic*
Tour. Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal 368
- 4.14 *Québec Scenic Tour. Pays des géants.* Source : Dossier *Québec Scenic*
Tour. Diapotheque de l'Université du Québec à Montréal 368

- 4.15 *Québec Scenic Tour. Peaux rouges d'Amérique.* Source : Dossier *Québec Scenic Tour*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 368
- 4.16 *Québec Scenic Tour. Ressources naturelles.* Source : Dossier *Québec Scenic Tour*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 368
- 4.17 *Québec Scenic Tour. La chambre rose.* Source : Dossier *Québec Scenic Tour*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 369
- 4.18 *Québec Scenic Tour. Québec à vendre.* Source : Dossier *Québec Scenic Tour*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 369
- 4.19 *Québec Scenic Tour. Québec à vendre.* Source : Dossier *Québec Scenic Tour*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 369
- 4.20 *Salon Apollo variétés. Niche de chien.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 370
- 4.21 *Salon Apollo variétés. Carré de sable.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 370
- 4.22 *Salon Apollo variétés. Jouets divers.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 370
- 4.23 *Salon Apollo variétés. Jouets divers.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 370
- 4.24 *Salon Apollo variétés. Jouets divers.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 370
- 4.25 *Salon Apollo variétés. Jouets divers.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 370
- 4.26 *Salon Apollo variétés. Vue d'ensemble de la cuisine québécoise.*
Source : Dossier *Salon Apollo variétés*.
Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 371
- 4.27 *Salon Apollo variétés. Cuisine québécoise.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 371
- 4.28 *Salon Apollo variétés. Cuisine québécoise.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal 371
- 4.29 *Salon Apollo variétés.* Source : Dossier *Salon Apollo variétés*.
Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 371

4.30	<i>Salon Apollo variétés</i> . Source : Dossier <i>Salon Apollo variétés</i> . Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	371
4.31	<i>Salon Apollo variétés</i> . Racoïn de la chambre québécoise. Source : Dossier <i>Salon Apollo variétés</i> . Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal ...	371
4.32	<i>Salon Apollo variétés</i> . <i>Salle napolitaine</i> (a) et (b). Source : Dossier <i>Salon Apollo variétés</i> . Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal	372
4.33	<i>Salon Apollo variétés</i> . Jouet qui donne le nom au groupe. Source : Pierre Séguin.....	372
4.34	<i>Salon Apollo variétés</i> . Logo du groupe. Source : Pierre Séguin.....	372
4.35	Bande dessinée sur le thème de Ahuntsic. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> , 1974. Source : Maurice Demers.....	373
4.36	Mascotte de la soirée <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	373
4.37	Concours graphique. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers	373
4.38	Concours photographique. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	373
4.39	Invitation à la participation à <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	373
4.40	Groupe de musique qui joue au début de <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	373
4.41	Mini-pièce de théâtre sur les origines du quartier de Ahuntsic. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	374
4.42	Personnage de la mini-pièce de théâtre. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	374
4.43	Vue partielle de la salle et de la participation. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	374
4.44	Animatrices de <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers	374
4.45	Résidente du quartier ayant participé à <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	374
4.46	Résidente du quartier ayant participé à <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	374

4.47	Un garçon danse une gigue. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	375
4.48	Violoneux. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	375
4.49	Projection de diapositives sur scène. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	375
4.50	Les participant-e-s décident de danser. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	375
4.51	Projection de diapositives sur un participant. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	375
4.52	Les participant-e-s sont rendus sur scène. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers.....	375
4.53	Lancer de confettis. <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers	376
4.54	Maurice Richard, au centre, et Maurice Demers, à gauche, qui lui pose un macaron de <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers	376
4.55	Maurice Richard, au centre, avant la conférence de presse de <i>Appelez-moi Ahuntsic</i> . Source : Maurice Demers	376
4.56	<i>La chambre nuptiale</i> . Entrée de l'œuvre. Source : Collectif, <i>Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970</i> , Montréal, FIDES / Musée d'art contemporain de Montréal / Musée de la civilisation, 1999, p. 125.....	377
4.57	<i>La chambre nuptiale</i> . <i>Couloir des angoisses</i> . Source : Fonds Francine Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal.....	377
4.58	<i>La chambre nuptiale</i> . <i>L'autel du couple</i> (détail). Source : Fonds Francine Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal.....	377
4.59	<i>La chambre nuptiale</i> . <i>L'autel de la femme</i> (détail). Source : Fonds Francine Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal.....	377
4.60	<i>La chambre nuptiale</i> . <i>La chambre chapelle</i> . <i>L'autel de l'homme</i> (détail). Source : Fonds Francine Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal.....	377
4.61	<i>La chambre nuptiale</i> . <i>Lit-tombeau et autel du couple</i> (détail). Source : Fonds Francine Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal.....	377
4.62	<i>La chambre nuptiale</i> . Animation avec le public. Source : Collectif, <i>Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970</i> , Montréal,	

	FIDES / Musée d'art contemporain de Montréal / Musée de la civilisation, 1999, p. 124.....	378
4.63	<i>Corridart</i> . Texte expliquant le projet d'exposition. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	379
4.64	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive sur panneau et échafaudage. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	379
4.65	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive sur panneau et échafaudage. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	379
4.66	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive sur panneau et échafaudage. Public visitant l'exposition. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	379
4.67	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive sur panneau et échafaudage. Public visitant l'exposition. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	379
4.68	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	379
4.69	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive. Mobilisation contre la démolition de maisons. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	380
4.70	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive. Mobilisation contre la démolition de maisons. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	380
4.71	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive. Manifestation et émeute « McGill français ». 28 mars 1969. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	380
4.72	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive. Émeute de la St-Jean au parc Lafontaine. 23 juin 1968. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	380
4.73	<i>Corridart</i> . Photographie d'archive. Défilé militaire. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	380
4.74	<i>Corridart</i> . Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	380
4.75	<i>Corridart</i> . Parade de la reine Élisabeth. Source : Melvin Charney. Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.....	381

- 4.76 *Les maisons de la rue Sherbrooke*. Source : Melvin Charney.
Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 381
- 4.77 *Les maisons de la rue Sherbrooke*. Source : Melvin Charney.
Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 381
- 4.78 *Démolition des Maisons de la rue Sherbrooke*. Source : Melvin Charney.
Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 381
- 4.79 *Caricature de maire Drapeau*. Source : Melvin Charney.
Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal..... 381

RÉSUMÉ

Les artistes québécois Serge Lemoyne, André Fournelle, Jean Sauvageau, Maurice Demers, Francine Larivée, Melvin Charney et les groupes d'artistes comme ceux de *Vive la rue Saint-Denis !* ou les Fabulous Rockets ont réalisé, dans les années 1960 et 1970, des environnements participatifs que l'on a qualifiés, à l'époque, d'*underground*. Cette thèse de doctorat étudie la notion de public visé par ces œuvres, à la lumière des deux principales caractéristiques qui étaient attribuées à celui-ci par les acteurs du monde de l'art de l'époque, artistes, critiques, médiateurs, etc.

Le public des environnements participatifs est d'abord présenté comme étant actif et faisant jeu égal avec l'artiste dans le processus de création de l'œuvre. Tous les artistes étudiés considèrent, en outre, que l'art doit jouer un rôle social dans le changement des conditions de vie des membres de ce public et dans l'émancipation de l'être humain en général. L'implication de celles et ceux à qui s'adresse l'œuvre comme coauteurs de celle-ci signifie dès lors qu'elles et ils contribuent à l'avènement d'une nouvelle société.

La deuxième caractéristique que l'on associe au public des environnements participatifs est d'être formé de personnes qui n'ont jamais fréquenté les lieux de diffusion de l'art savant. Or, ce public que nous nommons *nouveau public* dans cette thèse va devenir une préoccupation centrale dans les politiques culturelles des années 1970 qui vont peu à peu se mettre à promouvoir les principes de la « démocratie culturelle ». C'est ainsi que les environnements participatifs, quoique réalisés en marge des institutions officielles, reçoivent une aide instantanée de la part des organismes subventionnaires et de l'État. Les artistes doivent désormais vivre avec le paradoxe qui gît dans le fait qu'ils défendent un art *underground* avec la bénédiction d'institutions culturelles qui partagent avec eux un ensemble de valeurs humanistes qui transparaissent dans le projet de la démocratie culturelle.

ABSTRACT

In the 1960s and 1970s, Québec artists Serge Lemoyne, André Fournelle, Jean Sauvageau, Maurice Demers, Francine Larivée and Melvin Charney and artists groups including *Vive la rue Saint-Denis!* and the Fabulous Rockets created participatory environments that, at the time, were qualified as *underground*. This doctoral thesis considers the notion of audiences targeted by these works through the two main characteristics attributed to them by stakeholders in the art world, artists, critics, mediators and others.

Participatory environment audiences were presented as active in the creation process, on terms equal to those of the artist. Moreover, all of the artists studied considered that art should play a social role in changing the living conditions of members of the public and, more broadly, in emancipating us all. The involvement as co-creators of those to whom the works were addressed therefore signified that audiences contributed to the development of a new society.

Participatory environment audiences were also recognized as being made up of individuals who never frequented institutes of higher art. This public, referred to here as the *nouveau public* [new audience] (and by others as the *non-public* [non-audience]), was a key concern in the definition of the cultural policies of the 1970s, which would increasingly promote the principles of a cultural democracy. Though they were created outside official institutions, the participatory environments instantly received support from funding agencies and the government. From then on, artists worked in a new paradox, defending *underground* art with the blessing of cultural institutions, with which they shared a humanist value system reflected in the cultural democracy project.

MOTS-CLÉS

Démocratie culturelle, démocratisation de la culture, nouveau public de l'art, art *underground*, néo-avant-garde artistique politisée, institutionnalisation, étatisation, animation socioculturelle, participation ludique, participation créatrice, co-auteur-e.

INTRODUCTION

1. L'institutionnalisation des avant-gardes

Ainsi que l'ont démontré plusieurs historien-ne-s d'art ou auteur-e-s comme Catherine Millet¹, la décennie 1960 fut une période déterminante quant aux problématiques spécifiques de l'art contemporain. De nouvelles formes d'art sont alors apparues, qu'on a réunies sous cette étiquette. Le Québec allait suivre cette tendance. Dès 1965, le Musée d'art contemporain de Montréal, qui était ouvert depuis 1964, présentait plusieurs expositions d'art contemporain québécois et faisait de l'Expo 67 un point culminant de son processus d'ouverture à l'international². Depuis, étaient aussi publiés un certain nombre d'ouvrages portant sur le soutien que l'art contemporain recevait au moment même de son apparition et montrant sa nature subversive. Il faut dire qu'à cette occasion, l'avant-garde artistique politisée traversait une période de réactivation. Le philosophe Peter Bürger³ s'est d'ailleurs penché sur le phénomène.

Pour Millet, l'institutionnalisation de l'art contemporain se fait dès sa genèse. Les musées invitent même des artistes contestataires à présenter leurs œuvres, et s'en portent acquéreurs. Cette même observation a été formulée par le philosophe Rainer Rochlitz⁴ qui prétend que la subversion est désormais subventionnée par les musées d'État et les galeries. Est-ce à dire que la néo-avant-garde est revenue à l'institution traditionnelle et œuvre dans l'intérêt de celle-ci ? Les œuvres subversives ne sont pas légitimées en soi par leur opposition aux institutions, mais par leur intégration. La

¹ Catherine Millet, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006 [1997].

² Voici quelques titres d'exposition : *Arts et architecture, Symposium du Québec 1965, Artistes de Montréal Concours artistiques du Québec, Dix sculpteurs de Montréal, Sixième exposition biennale de la peinture canadienne 1965, Dallégret et Wolf*.

³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

⁴ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

sociologue Nathalie Heinich⁵ reconnaît elle aussi cette idée d'un art contemporain légitimé par son temps même s'il a pu choquer et vivre un moment de rejet. Il ne faut donc pas s'étonner de la fascination qu'exercent cette période et la perspective d'un art comportant une mission sociale émancipatrice macro ou micropolitique. Est-ce la raison pour laquelle on s'y réfère fréquemment pour comprendre la période actuelle ? De nos jours, il est courant de lire des essais enflammés portant sur la subversion dans l'art des années 1960 et 1970 qui confrontent ce passé légendaire à leur interprétation du présent.

À la lecture de *l'Esthétique relationnelle*⁶ de Bourriaud, un essai paru en 1998, on constate que l'auteur reprend l'idée selon laquelle les pratiques participatives des années 1960 et 1970 auraient été, d'entrée de jeu, contestataires et subversives. Il prétend que, réalisées hors des murs institutionnels, les œuvres voulaient faire la révolution dans la rue, laissant ainsi planer le mythe selon lequel l'art relationnel de la décennie 1960 était indépendant des instances décisionnelles. Cependant, les pratiques des années 1990, héritières de celles des années 1960 et 1970, ne porteraient plus de l'avant le projet utopique d'un changement social global ou collectif, voire macropolitique. Bourriaud prétend toutefois qu'elles permettent de réaliser le « quotidien » loin de toute institutionnalisation, car ces projets se vivent désormais à une échelle micropolitique. En 1998, il fait naître un nouveau mythe, sans conteste une variation sur un thème connu. Adoptant une attitude théorique historiciste, il instaure une seule lignée historique pour toutes les pratiques artistiques relationnelles, tout en prenant soin d'affirmer que le projet des années 1990 n'est pas tout à fait celui des années 1960, car celui-ci serait micropolitique.

Amar Lakel et Tristan Trémeau⁷ ont démenti les propos de Bourriaud. Pour eux, les expériences de la décennie 1990 sont au contraire soutenues par les musées, les biennales et les galeries, et ne semblent pas pour l'instant avoir réalisé l'utopie sociale micropolitique. Est-ce là une façon d'appliquer à l'art relationnel ce que Catherine

⁵ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

⁷ Se référer à Amar Lakel et Tristan Trémeau, « Le tournant pastoral de l'art contemporain », communication donnée le 4 octobre 2002 lors du colloque international *L'Art contemporain et son exposition* au Centre Georges Pompidou à Paris, co-organisé par le Collège international de philosophie et le ministère français de la Culture et de la Communication. Site consulté en ligne le 14 février 2012 : <http://www.mickfinch.com/texts/TTAL.html>.

Millet a déjà démontré à propos de l'art contemporain, laissant entendre qu'il entretient des liens tout aussi serrés avec l'institution ?

Mais au-delà de tous les problèmes d'ordre méthodologique et idéologique que pose la thèse de Bourriaud et qui furent soulevés par Lakel et Trémeau, qu'en est-il de l'institutionnalisation de l'art subversif au Québec durant les années 1960 et 1970, au regard des thèses de Millet et de Rochlitz ? Cet art *underground* qu'on dit parallèle à l'*establishment*, subversif et contestataire, fut-il autonome et concrètement rejeté à titre d'art contemporain par son milieu de reconnaissance ?

Nous profitons du type de construction de l'histoire faite par Bourriaud, d'ailleurs adopté par des auteur-e-s québécois-e-s comme Anne-Marie Ninacs et Patrice Loubier⁸, entre autres, pour nous questionner sur le passé. En effet, le discours qui, dans les années 1960, alimentait ce que nous croyons être l'illusion d'un art subversif indépendant de l'*establishment* prend forme, sur les scènes tant internationale que locale, avec les néo-avant-gardes artistiques politisées et avec les auteur-e-s qui les ont soutenues ou promues. Nous avons nous-même embrassé cette vision de l'histoire dans notre mémoire de maîtrise sur l'artiste Maurice Demers. Dans l'essai⁹ qui s'ensuit, nous considérons les environnements participatifs néo-avant-gardistes réalisés *extra-muros* comme étant non institutionnalisés.

Les outils et la méthode que nous développons aujourd'hui sont différents de ceux utilisés dans notre mémoire de maîtrise et revisitent la perspective dont nous avons hérité de ce moment phare de l'art contemporain. En vue de repenser ce passé, voire de questionner la construction du présent, cette thèse s'inscrit au cœur des débats sur l'institutionnalisation de l'art contemporain des années 1960 et 1970 et plus particulièrement sur la néo-avant-garde artistique politisée. Le fait que nous ne partagions pas le point de vue de Bourriaud ou de ses adeptes sur les expériences des années 1990 nous a amenée à nous demander si nous ne partagions tout simplement pas son point de vue sur le passé. Mais quel est ce passé sur lequel on revient si souvent ? Et qui sont les premiers à l'idéaliser et à marquer ainsi la théorie de l'art ?

⁸ Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.

⁹ Anithe de Carvalho, *Maurice Demers. Œuvre d'art total*. Montréal, Lux Éditeur, 2009.

Ce passé est, entre autres, celui de l'art *underground*. L'historien d'art et ex-critique de *La Presse*, Yves Robillard, le définit comme étant en marge de l'*establishment*. Sur la scène internationale, ce sont Allan Kaprow et Frank Popper¹⁰, par exemple, qui ont porté le flambeau théorique de l'art contemporain participatif en marge des musées et des galeries. Parmi les garants de l'idéalisation, ou mieux, du mythe de l'art contemporain au Québec, on compte des historiens et des sociologues de l'art québécois comme Yves Robillard, Marcel Saint-Pierre et Guy Sioui-Durand¹¹. Ayant parfois des positions divergentes sur la période, ils ont fondé, pour les uns, et perpétué pour les autres, l'idée mythique d'un art *underground*, parallèle, autonome, envers et contre tous, tout simplement parce qu'il s'est opposé à l'institution artistique traditionnelle comme le musée et la galerie à l'ère de la démocratisation de la culture. Pour leur part, Francine Couture, Suzanne Lemerise et Michel Roy posent des analyses plus nuancées.

2. L'institutionnalisation des avant-gardes et l'art *underground* au Québec

Avant d'identifier ce qui distingue et ce qui rapproche les visions que les auteurs cités ont de la période artistique de 1960 et 1970, esquissons rapidement l'origine de l'*underground* qui domine dans les pays avancés technologiquement. L'*underground*, ou la contre-culture est un mouvement de la jeunesse qui prend forme

¹⁰ Voir Allan Kaprow (dir.), *Assemblage, environments & happenings*, New York, H. N. Abrams New York, 1966. Frank Popper, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksieck, (1975) 1980.

¹¹ Voici quelques textes où se trouve cette idée ou qui la reprennent : Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tomes 1, 2 et 3, Montréal, Médiart, 1973; Marcel Saint-Pierre, « Du ton et de la couleur locale d'une décennie, 1966-1976 », dans *Le monde selon Graff*, Montréal, Graff, 1987, p. 539-550; Marcel Saint-Pierre, « A Quebec art scenic tour and his contradictions itinéraires », dans *Québec Underground 1962-1972*, tome 2, Montréal, Média, 1973, p. 448-471; Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, les Éditions Intervention, 1997. Pour sa part, Francine Couture analyse le champ de l'art tout comme Suzanne Lemerise et Michel Roy. Lire : Francine Couture et Suzanne Lemerise, *L'artiste et le pouvoir : 1968-1969*, Montréal, Groupe de recherche en administration de l'art, UQAM, 1975 ; Francine Couture, « La machine, un nouveau modèle ? », dans Francine Couture (dir.), *Technologies et art québécois 1965-1970*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, printemps 1988, p. 7-36 ; Francine Couture, « L'idée de novation dans la critique de l'art hebdomadaire » dans Francine Couture (dir.), *Mises en scènes de l'avant-garde*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, 1987, p. 9-22 ; et Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art, UQAM, 1987.

aux États-Unis à la fin des années 1960¹² et qui englobe des phénomènes marginaux comme le psychédélisme, le végétarisme, les recherches spirituelles et les philosophies orientales, entre autres. Sont représentants de la contre-culture celles et ceux qui ont créé de nouvelles façons d'être au monde, des manières marginales de vivre, qui s'inscrivent en faux contre les normes artistiques, culturelles, esthétiques, morales et sociales autorisées. Les adeptes de l'*underground* se manifestent contre la culture légitime et cherchent des alternatives globales à la société, même si, selon le sociologue Jules Duchastel¹³, ce mouvement se réclame de l'apolitisme. Au Québec, le mouvement contre-culturel s'incarne, à la fin des années 1960, dans les premières communautés hippies et les communes. Des revues comme *Logos*, *Le voyage* et *Mainmise* font leur apparition. Suivant la devise *Sex, drugs and Rock and roll*, les adeptes de la contre-culture ont des relations sexuelles libres, consomment toutes sortes de drogues et aiment la musique rock. Woodstock (1969) n'est pas bien loin et le Québec participe au grand pèlerinage d'une jeunesse libérée. La chanson québécoise ne restera pas derrière avec l'Infonie de Raoul Duguay, le groupe de Charlebois ou encore les Sinners. À Montréal, c'est dans le ghetto McGill que l'on trouve le premier village hippie. Du côté francophone, il est situé autour du Carré St-Louis. Montréal a même accueilli le Colloque international de la contre-culture en 1975¹⁴. Il est clair, comme l'affirme Duchastel, qu'il s'agit d'une culture autre, mais qui essaie d'avoir un droit de cité à l'intérieur de la société.

Dans le champ des arts visuels, Yves Robillard a défini l'*underground* de la manière suivante :

Par underground ou marginal, nous entendons toute expression artistique qui a cherché à sortir résolument de ou des mediums dans lesquels s'était traditionnellement cantonnée, ou bien, dans un autre esprit, toute forme d'art que l'on a voulu résolument populaire. Avec la même conséquence dans un cas comme dans l'autre, que ces expériences ont été difficilement admises sinon refusées par l'« establishment » artistique.¹⁵

¹² *The Greening of America* (1970) est un texte de Charles A. Reich qui diffuse les valeurs de la contre-culture.

¹³ Jules Duchastel, *La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme*, 1979.

http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales. Texte consulté en ligne le 10 janvier 2010.

¹⁴ Consulter en ligne le Centre d'Archives Gaston Miron. Page consultée le 14 avril 2012 : <http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/rechsimple?rech=simple&motcle=Contre-culture&filtre=titre&fac:LA%20FEUILLETON&filtre=motsclesfac:Colloques%20et%20rencontres&page=1>.

¹⁵ Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 1, Montréal, Médiart, 1973, p. 5.

Cette utilisation du terme *underground* a été contestée et discutée dès les débuts du projet éditorial de l'ouvrage *Québec underground* par plusieurs intervenants du monde de l'art, notamment lors du débat tenu à la Casa Loma, dans le cadre de l'exposition *Québec underground* (21-23 mars 1973)¹⁶, comme nous aurons l'occasion de le voir ultérieurement. Robillard affirme donc que l'*underground* est un synonyme, dans les arts plastiques, « d'extra-média traditionnel, extra-fonction traditionnelle et populaire », car « l'*underground* veut rejoindre plus de personnes », mais aussi et surtout, il est populaire au sens qu'il « sort des cadres traditionnels de la peinture¹⁷ », par exemple. Pour lui, l'important est de trouver des formes d'expression qui « rejoignent le plus grand nombre de personnes¹⁸ ». Un autre intervenant, l'artiste Ronald Richard prétend que l'*underground* peut « prendre la place d'avant-garde et d'art expérimental¹⁹ ».

Selon Francine Couture²⁰ aussi, qui n'a toutefois pas participé au débat, le mot *underground* serait synonyme d'avant-garde artistique politisée et engagée. C'est le sens que le terme prendra dans cette thèse et que nous aurons l'occasion de développer ultérieurement. En abordant la critique négative que fait Robillard de la notion d'avant-garde artistique — notion qui serait en crise dans les années 1960 et ne relèverait plus de l'idée d'engagement social selon lui —, Couture affirme que Robillard lui a préféré le terme *underground*. L'historien de l'art ferait alors partie, aux dires de Couture, de la tendance critique du concept d'avant-garde des années 1960 qui a voulu sa repolitisation et la remise en question de son institutionnalisation. Toujours selon Couture, Marcel Saint-Pierre²¹ aborde pour sa part le sujet sous l'angle de l'avant-garde artistique politisée. Il a analysé les pratiques du groupe Nouvel Âge avec à sa tête Serge Lemoyne, celles de La Semaine «A», de l'Horloge et de Zirmate ou encore des Fabulous Rockets, Point Zéro, etc. Si ce dernier a voulu « construire une avant-garde », selon Couture, Robillard voulait « valoriser un art d'opposition à l'institution

¹⁶ Gilles Hénault, Yves Robillard, Normand Thériault, Guido Molinari, Ronald Richard, Luc Béland et Raymond Charland (participants), René Blouin et Lyse Levasseur (recueillent les propos), « L'*underground* se débat », *Médiart*, avril-mai 1973, p. 3-6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹ Ronald Richard, *ibid.*, p. 4.

²⁰ Francine Couture, « 1965 : L'idée de novation artistique dans la critique d'art hebdomadaire », *op. cit.*, p. 9-10.

²¹ Marcel Saint-Pierre, « A Quebec art scenic tour and his contradictions itinéraires », *op. cit.*

artistique²² ». Saint-Pierre a été contredit par le philosophe Laurent-Michel Vacher²³ qui considère que ces nouvelles avant-gardes ont échoué sur les terrains social, politique, et même artistique. Au contraire, et tout en critiquant sévèrement le point de vue de Marcel Saint-Pierre sur *Les Fabulous Rockets* et *Vive la rue Saint-Denis !*, par exemple, Vacher considère que ces expériences sont des échecs dans leur ensemble, car elles sont restées internes au champ de l'art.

Couture ne cherche pas, pour sa part, à construire une avant-garde, mais plutôt à « expliquer ou comprendre le processus culturel que ces débats sur l'art ont engendré à l'intérieur du champ de l'art²⁴ ». Les sociologues de l'art Francine Couture et Suzanne Lemerise diraient que « [le] champ artistique est un système de relations sociales entre les différents agents des secteurs de la production, de la diffusion et de la consommation de la vie artistique²⁵ ». Nous partageons cette posture sociologique, puisqu'il ne s'agit pas pour nous de construire une néo-avant-garde, mais de comprendre les conditions nécessaires à son avènement à l'intérieur du champ de l'art. Les deux auteures ont étudié en profondeur la transformation du champ de l'art québécois des années 1968 et 1969 suite à l'avènement du modèle de la démocratisation de la culture. L'ouvrage du sociologue français Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*²⁶, est ici particulièrement intéressant, car il est consacré à l'invention des politiques culturelles, soit la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle en France. Sa fresque historique, entreprise sous l'angle de la

²² Francine Couture, « 1965 : L'idée de novation artistique dans la critique d'art hebdomadaire », *op. cit.*

²³ Francine Couture, « L'idée de novation dans la critique de l'art hebdomadaire » dans Francine Couture (dir.), *op. cit.* p. 9-22 et Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle », dans Francine Couture (dir.) et al., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, tome I, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 15-147. Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*, *op. cit.* et Laurent-Michel Vacher, *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, Aurore, 1975. Dans mon mémoire de maîtrise et dans mon livre sur Maurice Demers, j'ai abordé cette question de la réactivation de l'avant-garde. Les textes déjà écrits ont été repris, revus et augmentés en fonction du sujet et de la problématique de cette thèse. Il se peut toutefois que certaines expressions et formulations présentes se recoupent avec les anciennes. Voir Aníthe de Carvalho, *Maurice Demers. Œuvre d'art total*, Montréal, Lux Éditeur, 2009.

²⁴ Francine Couture, *L'artiste et le pouvoir : 1968-1969*, *op. cit.*, p. 5. Lire aussi Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant, « La logique des champs », *Réponses pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 72 (p. 71-90). Lire aussi Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, n° 246, nov. 1961, p. 865-906 et Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 113-120.

²⁵ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *op. cit.*

²⁶ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

sociologie de la politique culturelle, explique que la démocratie culturelle (1970-1980) succède et se juxtapose au modèle de la démocratisation de la culture (1950-1960) après mai 1968. La visée de la démocratisation est de rendre accessible la culture d'élite à un public plus large alors que celle de la démocratie culturelle consiste à faire la promotion de la culture au sens large, traditions et coutumes d'un peuple, produite par les gens eux-mêmes²⁷. Au Québec, le modèle de la démocratisation de la culture a répondu aux revendications menées par les premières associations des fronts communs d'artistes des années 1960²⁸. Cette politique culturelle a été sévèrement critiquée tant en France qu'au Québec, mais Couture et Lemerise ont constaté que l'artiste, l'institution, la municipalité et l'État ont collaboré et tricoté ensemble cette première vision de l'action culturelle. Selon elles, l'artiste québécois a revendiqué auprès du pouvoir la reconnaissance de sa profession. L'État, devenu le mécène des arts, a vu l'artiste comme un intervenant de premier ordre dans la transformation du champ culturel : fonction sociale de l'art, nouvelles formes d'art, nouveaux statuts pour l'artiste et le public, nouveaux lieux de médiation et sources de financement. Couture examine les travaux du groupe Fusion des arts et ceux de l'artiste Maurice Demers, en particulier, pour affirmer la réactivation du projet esthétique des avant-gardes historiques. Si Couture, à juste titre, comprend l'avènement d'un art novateur et émancipateur généré par le champ de l'art lui-même, on ne peut pas en dire autant de Robillard ou de Saint-Pierre qui souhaitaient plutôt que les expériences nouvelles soient réfractaires et surtout externes à l'institution et au champ. Du coup, ceux-ci associent l'institution aux lieux physiques et idéologiques compris dans les notions de musée et de galerie.

Quant à Michel Roy²⁹, il expose, dans son mémoire de maîtrise, un jugement critique des associations d'artistes des années 1960 et 1970 après avoir écrit ce qui est sans doute une des plus complètes histoires du mouvement associatif artistique en arts visuels et de ses revendications. L'effort est à saluer. L'auteur nous oriente, tout comme le firent Couture et Lemerise pour 1968 et 1969, dans la mise en contexte des changements opérés dans le champ de l'art durant les années 1970. Pour lui, les artistes,

²⁷ Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle » dans Guy Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle. Deux logiques d'action publique*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 47-63. Voir aussi Guy Bellavance, « Présentation. La démocratisation et après » dans Guy Bellavance (dir.), *ibid.*, p. 11-43.

²⁸ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *op. cit.* et Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*.

²⁹ Michel Roy, *op. cit.*

dont plusieurs ont réactivé le projet avant-gardiste, ont collaboré avec l'État dans l'élaboration de la politique culturelle et ils se sont préoccupés de leur professionnalisation plutôt que d'une politisation de la pratique. Il épargne toutefois les travaux de Fusion des arts et des Fabulous Rockets qui ont œuvré, selon lui, sur un terrain alternatif et anti-institutionnel. Ce constat a permis à l'auteur de poser les bases historiques des pratiques qu'il défend dans son mémoire de maîtrise, soit l'art politique subversif et avant-gardiste, réalisé entre 1975 et 1980, matérialisé à l'extérieur des institutions artistiques traditionnelles et loin de tout regroupement corporatiste d'artiste. Pour sa part, Guy Sioui Durand³⁰ postule que ces expériences sont à l'origine de l'art parallèle des années 1980, un art qu'il défend fervemment dans sa thèse de doctorat et dans le livre qu'il a publié ensuite. Comme Roy, Sioui Durand nécessite de cet héritage historique pour construire son propos, pour instituer une avant-garde. Qu'entend-on par avant-garde ?

Le projet utopique avant-gardiste qui concerne la fonction émancipatrice de l'art réside aussi bien dans les pratiques que dans la théorie des années 1960, tant sur la scène nationale qu'internationale, et plusieurs auteurs se sont intéressés à cette question. Un des premiers à théoriser la notion de néo-avant-garde est Peter Bürger. Il pose un regard critique sur l'idée selon laquelle l'art peut devenir un agent actif d'évolution et de progrès social, dans la mesure où celui-ci a intégré la praxis de la vie. Dans son ouvrage *Theory of the Avant-Garde*³¹, il en arrive à la conclusion que les avant-gardes historiques et les néo-avant-gardes ont échoué. Leur projet aurait avorté parce qu'il serait lui-même devenu une proposition artistique, cantonnée dans le champ artistique et sans ancrage qui lui permette de transformer le champ sociopolitique³². En 1999, l'auteur nuance sa position et affirme que lorsque se profile Mai 68, il ne faut pas interpréter l'échec des avant-gardes comme une liquidation de leur problématique, car l'art a soulevé la question de son statut dans la société³³. En ce qui concerne Hal Foster, il se positionne contre de Bürger. Pour lui, la néo-avant-garde institutionnalisée a

³⁰ Guy Sioui-Durand, *op. cit.* L'auteur précise toutefois que les artistes sont subventionnés et intégrés aux centres d'artistes, etc.

³¹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, *op. cit.*, 135 p.

³² Peter Bürger, « Fin de l'avant-garde ? », Québec, *Études littéraires*, volume 31, n° 2, hiver 1999, p. 19. Dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, j'ai mentionné le cadre théorique de l'auteur que l'on retrouve dans la version publiée du mémoire. Voir : Anithe de Carvalho, *Maurice Demers. Œuvre d'art total*, Montréal, Lux Éditeur, 2009. L'analyse que j'y ai faite alors est ici reprise, revue et augmentée.

³³ Peter Bürger, « Fin de l'avant-garde ? », *ibid.*, p. 19.

questionné le champ de l'art et l'institution artistique, ses paramètres perceptifs et cognitifs, structurels et discursifs³⁴. Selon l'auteur, celle-ci n'aurait pas échoué dans tous ses projets — point de vue que nous partageons. Toutefois Foster concède à Bürger que sur le terrain politique, la néo-avant-garde n'était guère présente. Rainer Rochlitz³⁵ donne un dernier coup d'épée à la néo-avant-garde. Pour lui, même si l'artiste décide de ce qui est une œuvre d'art et subvertit les conventions établies, la subversion est désormais subventionnée par l'institution et se trouverait ainsi neutralisée. Mais Rochlitz pense aussi que l'utopie présentée dans un environnement muséal peut avoir une portée sociale si elle est incarnée par un mouvement de protestation. Mais que proposent les avant-gardistes ? Marc Jimenez, Jeanne Demers et Line McMurray³⁶ répondent à cette question. Jimenez explique que les artistes ou les groupes de l'avant-garde, dans l'ensemble, expriment leurs intentions pour l'art dans les manifestes qu'ils écrivent, intentions qui ont des répercussions sur la pratique artistique et sur les limites du champ de l'art. L'avant-garde conteste l'art traditionnel et sa fonction interne dans le milieu de l'art, et lui attribue un rôle émancipateur. Elle donne naissance à des nouvelles formes d'art, s'oriente vers des publics variés et investit des lieux inusités de médiation.

Revenons à Robillard, Saint-Pierre et Roy. Ils n'ont pas interprété les expériences soi-disant parallèles aux musées et aux galeries comme étant officiellement étatisées et institutionnalisées, et somme toute, intégrées au système culturel et artistique traditionnel ou naissant, car celles-ci relevaient d'une intention avant-gardiste politisée confrontant l'institution artistique traditionnelle, se présentant hors des murs classiques de l'art et visant, tout compte fait, l'émancipation sociale. Robillard et Saint-Pierre principalement, au lieu d'entendre le terme institutionnalisation artistique au sens large, l'ont considéré comme une façon de qualifier ce qui se dirigeait vers le musée ou la galerie. À notre sens, cette définition est réductrice et nourrit le mythe, car elle ne permet pas de concevoir l'institutionnalisation tentaculaire de l'art contemporain et encore moins son étatisation. Par institutionnalisation, on entend la reconnaissance de

³⁴ Hal Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Paris, La Lettre volée, 2005, p. 7-22 et p. 23- 62.

³⁵ Rainer Rochlitz, *op. cit.*

³⁶ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997. Le *Manifeste du futurisme*, rédigé par Marinetti en 1909, est le premier manifeste artistique connu. Lire : Jean-Pierre Andreoli-de-Villers, *Le premier manifeste du futurisme*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986 et Jeanne Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Québec, Éditions du Préambule, 1986.

l'art au sens large tel qu'entendu par la théorie critique, soit les auteurs de l'École de Francfort ou ceux qui en sont les héritiers comme Peter Bürger, Rainer Rochlitz et Hal Foster. Si, pour Catherine Millet, l'institution se résume au musée et à la galerie, il en va tout autrement pour ces auteurs. Le concept de *Institution of art* que Bürger³⁷ a développé stipule qu'une œuvre d'art est à la fois produite et reçue, donc qu'elle dépend de son contexte de production et de celui de sa réception, tous deux organisés socialement. Cette conception se rapproche de celle de Rainer Rochlitz³⁸ pour qui l'institution est une multitude d'instances décisionnelles, « une multitude d'organismes et de plaques tournantes³⁹ ». Il s'agit alors d'une sorte de structure sociale complexe, en permanente restructuration, qui comprend les pouvoirs publics et privés (État, écoles, presse, critique, galeries, foires, marché, etc.). Hal Foster⁴⁰ argumente dans le même sens que Rochlitz. Selon lui, l'institution s'incarnerait dans les musées, les académies, les écoles d'art, bref dans les divers lieux de médiation de l'art et les espaces de la théorie. Il oppose l'institution à l'industrie culturelle, représentée par les médias et la mode, entre autres. C'est ce sens donné à l'institution que nous adoptons ici ; elle se divise en différentes instances, allant de la production à la médiation. Quant au terme étatisation, il se comprend comme étant la reconnaissance de la part de l'État, de ses ministères et organismes gouvernementaux, à travers un support moral ou financier divers, des projets d'artistes et de leurs recherches depuis plusieurs sources de subvention.

Comme nous l'avons vu plutôt, Couture et Lemerise ont un point de vue moins partisan⁴¹ en ce qui concerne les expériences parallèles, une position que nous adoptons. Par ailleurs, si elles ont étudié la relation que les artistes ont entretenue avec l'institution, les sociologues de l'art ne se sont pas penchées, contrairement à leurs confrères, sur la question de l'étatisation des œuvres au tournant des années 1970, en regard de la juxtaposition du modèle de la démocratie culturelle et de celui de

³⁷ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit.

³⁸ Rainer Rochlitz, op. cit.

³⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁰ Hal Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Paris, La Lettre volée, 2005, p. 7-22.

⁴¹ Couture a plutôt pris parti pour les expériences du collectif *1^{er} Mai*, mais ses textes sont diffusés à l'extérieur des frontières traditionnelles de l'histoire de l'art dans une revue indépendante intitulée *Chroniques*. Lire Francine Couture, Marcel Saint-Pierre et François Charbonneau, "Question de réalisme", *Chroniques*, n° 20-21 (été), 1976, p. 46-104, et suite n° 22-23 (décembre-janvier), 1976-1977, p. 60-108. Ce texte dresse une analyse marxiste-léniniste du champ de l'art contemporain.

démocratisation de la culture. Nous voyons ici un manquement à la recherche. Là réside un de nos apports originaux au débat sur l'institutionnalisation de l'art contemporain québécois. Autrement dit, aucun-e des auteur-e-s cité-e-s n'a considéré que l'art contemporain néo-avant-gardiste politisé a aussi été produit dans un contexte idéologique et utopique de démocratie culturelle. Cela a pour effet de laisser croire que l'*underground*, soit la néo-avant-garde artistique politisée extra-muros s'écarte du champ de l'art, et pourrait la contester, devenir autonome sur le plan financier en ce sens qu'aucune demande de subvention ne serait faite afin de concrétiser les projets. Mais de quelle manière pensons-nous entreprendre notre questionnement et ainsi participer au débat annoncé par Robillard, Saint-Pierre, Couture, Lemerise et Roy ?

C'est en prenant un nouvel angle d'observation, soit à partir de la notion de public que nous comptons analyser l'institutionnalisation de la néo-avant-garde. Autrement dit, nous ne comptons pas invalider les thèses des auteur-e-s nous ayant précédée, mais cherchons plutôt à offrir un nouvel éclairage de la période. Nous pensons que les environnements participatifs étudiés posent un rapport différent avec le public. Nous postulons que le public de la démocratisation de la culture n'est pas le même que celui de la démocratie culturelle. Francis Jeanson⁴² a inventé la notion de *non-public* (ou nouveau public) et il est aussi à l'origine du concept de démocratie culturelle⁴³, selon le sociologue Philippe Urfalino. La culture est alors comprise au sens anthropologique, c'est-à-dire qu'elle prend forme aussi dans les traditions d'un peuple, ses manières de vivre, etc., et pas uniquement dans l'art savant. D'autres publics sont ciblés et eux seuls peuvent définir et produire leur propre culture. En ce qui concerne le nouveau public, par ce terme, Jeanson entend une multitude de gens qui n'ont pas été rejoints par la politique de démocratisation de la culture et qu'on tente d'atteindre avec d'autres types d'œuvres. L'art est décidé et réalisé par le public lui-même, ce qui provoquerait l'avènement d'une culture populaire qui n'est pas celle promue par l'industrie culturelle ou de consommation de masse, ni celle défendue par l'élite savante. Il devient alors impératif, aux yeux de Jeanson, d'impliquer les citoyen-ne-s⁴⁴, le but étant de fournir au nouveau public la possibilité de construire une meilleure

⁴² Philippe Urfalino, *op. cit.*

⁴³ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004. Voir aussi : Francis Jeanson, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973.

⁴⁴ Francis Jeanson, *op. cit.*, p. 210.

société⁴⁵. Ce concept est opératoire pour analyser les œuvres étudiées dans cette thèse, en ce sens que le public des œuvres participatives est ce *non-public* du modèle de la démocratie culturelle et l'artiste y joue un rôle d'animateur socioculturel. Nous privilégierons toutefois le terme *nouveau public*, car comme le fait remarquer Laurent Fleury⁴⁶, « non-public » signifierait, entre autres, « non-cultivé » et serait donc péjoratif. Le nouveau public de l'art issu d'une vision de la démocratie culturelle assume un rôle actif tel que précisé par Urfalino, Jeanson et Santerre, mais il existe plusieurs degrés de collaboration et plusieurs manières de coopérer avec les artistes, si on se fie à la thèse de l'auteur américain Frank Popper⁴⁷ et à celle de Louis Jacob⁴⁸. Popper a élaboré des degrés de collaboration, allant de la simple *participation ludique* à la notion de *public créateur*, qui constituent les piliers des catégories que nous utiliserons, voire que nous proposerons, comme celle de « coauteur », annoncée déjà dans notre mémoire de maîtrise et dans le livre sur Maurice Demers. Nous annexons à notre synthèse de la thèse de Popper l'étude de Jacob qui a analysé les implications des publics au sein des œuvres actuelles s'inscrivant dans le cadre de l'art public urbain. Nous retiendrons deux degrés de participation en ce qui a trait à la notion de politique ; le degré quasi-politique et le degré politique. Vu les publics qui ont participé aux œuvres de notre corpus, les notions élaborées par Popper et Jacob sont opérationnelles. Mais qu'est-ce qui nous a amenée à penser qu'un nouveau public de l'art apparaît entre 1967 et 1976 ?

C'est en lisant des textes sur la notion de démocratie culturelle que nous nous sommes rendu compte qu'un nouveau rapport s'établissait entre le public et l'œuvre. Certains artistes semblaient avoir déjà remis en question le modèle culturel dominant dès 1968 lors de l'Opération Déclic⁴⁹. À ce moment, on voit apparaître le terme « animation culturelle », qui implique une autre idée de l'art, de l'artiste, du public, du financement et des lieux de diffusion, mais sans trop de précisions. Parallèlement aux

⁴⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁶ Laurent Fleury, « L'invention de la notion de non-public » dans Pascale Ancel et Alain Pessin (dir.), *Les non-publics. Les arts en réceptions*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 53-82.

⁴⁷ Frank Popper, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980 (1975).

⁴⁸ Louis Jacob, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain » dans *Sociologie et société*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 143-144.

⁴⁹ Opération Déclic, « En collaboration », Texte des rencontres tiré de Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 1, *op. cit.*, p. 354.

artistes, tel que l'ont constaté Greg Baeker⁵⁰ et Jiri Zuzanek⁵¹, à la fin des années 1960, le gouvernement était lui aussi prêt à réviser ses orientations en matière culturelle, et à les adapter à une vision plus large, ciblant des nouveaux publics participatifs et des activités d'animation socioculturelle répondant à leurs besoins. Jiri Zuzanek affirme toutefois que le modèle de la démocratisation de la culture ne disparaît pas, mais simplement que celui de la démocratie culturelle vient s'y superposer. Au début des années 1970, raconte Lise Santerre, le ministère des Affaires culturelles est touché par le courant d'animation sociale et culturelle et s'oriente vers une activité ancrée dans le développement des communautés locales⁵². L'animation socioculturelle impose un artiste animateur au sein d'une activité culturelle ouverte à un public collaborateur. Or cette collaboration est au cœur de nos recherches. Lise Santerre⁵³ précise que les nouveaux publics sont diversifiés et invités à s'impliquer spontanément au sein de rassemblements volontaires. Ils deviennent les producteurs mêmes de leurs propres biens culturels. Nous sommes tentée de comparer ces caractéristiques du modèle de la démocratie culturelle dégagées par Santerre à ce que l'artiste néo-avant-gardiste met en place : nouvelle vision et fonction sociale émancipatrice pour l'art, nouveaux rôles assumés par l'artiste et le public, espaces inusités pour la diffusion artistique et panoplie de ressources financières nouvelles. Tout se passe alors comme si l'État et les artistes partageaient un ensemble de valeurs humanistes. Quoique ces auteurs, qui ont analysé l'évolution des politiques culturelles, se soient rendus compte de l'apparition d'un nouveau public, aucun d'entre eux n'a analysé les œuvres canoniques de *l'underground* en fonction de ces nouvelles données. Tout comme Couture et Lemerise ont affirmé que les artistes de la décennie 1960 ont élaboré avec l'État leur place dans

⁵⁰ Greg Baecker, *Étude transversale. Politique culturelle et diversité culturelle. Rapport national du Canada*, Service des politiques et actions culturelles. Direction générale IV- Éducation, culture et patrimoine, jeunesse et sport, Canada, Présenté à Strasbourg, le 6 février 2001. Page consultée en ligne le 20 janvier 2012 : [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CC-CULT\(2001\)5_F.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CC-CULT(2001)5_F.pdf).

⁵¹ Jiri Zuzanek, « Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle : un débat enterré ? », dans Augustin Girard et Sabine Didelot, *Économie et culture. Culture en devenir et volonté publique*, vol. II, 4^e Conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, 12-14 mai 1986, p. 49-56.

⁵² Lise Santerre, *op. cit.*, p. 59. Voir aussi : Jean-Paul L'Allier, *Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre blanc*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976 ; Tribunal de la culture, « Deuxième partie : le verdict », Rapport du Tribunal de la culture, *Liberté*, n° 101, décembre 1975, cité dans Jean-Paul L'Allier, *Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre blanc*, *op. cit.*, p. 82 ; et Camille Laurin, *La politique québécoise du développement culturel, Livre blanc*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1978.

⁵³ Lise Santerre, *op. cit.*

la société, nous sommes incitée à avancer la même hypothèse en ce qui concerne les aspirations des artistes des années 1970. Nous évoquerons la thèse de Jean-Philippe Warren et E.-Martin Meunier sur les idéaux humanistes du personnelisme chrétien à l'origine de l'État-providence⁵⁴, afin de démontrer les sympathies de l'État pour la contre-culture et la manière dont celle-ci a pu s'intégrer dans l'État-providence. Relevant donc d'un rapport dialectique entre l'artiste et l'État, les changements opérés dans la pratique repoussent les limites du champ de l'art. Louise Vandelac et Jean-Robert Sanfaçon⁵⁵ ne manqueront pas de dénoncer cette collaboration entre la contre-culture et l'État après avoir pris connaissance de l'analyse pertinente que fait Andrew Cohen⁵⁶ des raisons qui ont motivé l'intervention de l'État à même les programmes *Perspectives jeunesse* (1971), d'*Initiatives locales* (1971), et *Explorations* (1973-1974). Ces programmes, selon Guy Bellavance, ont rivalisé avec les organismes culturels officiels⁵⁷ et ont accordé la possibilité à des organismes sectoriels et autonomes d'administrer des projets artistiques. Bürger, Foster et Rochlitz nous aideront à poser un regard critique et nuancé sur la réussite ou l'échec de la néo-avant-garde artistique. Pour notre part, nous explorerons la période traitée par Robillard, Saint-Pierre, Couture, Lemerise, Roy et Sioui Durand sous un angle nouveau, soit en considérant le rapport entre l'œuvre et le public tel qu'il surgit avec l'avènement du modèle de la démocratie culturelle et du nouveau public que celui-ci fait naître. C'est ainsi que nous comptons contribuer au débat.

⁵⁴ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon personneliste de la Révolution tranquille*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 2002.

⁵⁵ Jean-Robert Sanfaçon et Louise Vandelac, *Le programme cool d'un gouvernement too much. Perspectives Jeunesse. Une analyse critique des politiques jeunesse et des programmes communautaires fédéraux*, Montréal, Agence de presse libre du Québec, 1972.

⁵⁶ Andrew Cohen et al., *Groupe de travail chargé de l'évaluation des programmes d'été. Secrétariat d'État. Février 1972*, Ottawa, Gouvernement du Canada, 1972.

⁵⁷ Guy Bellavance, « Institution artistique et système public au Québec 1960-1980. Des beaux-arts visuels, le temps des arts plastiques » dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry (dir.), *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, Musée d'art contemporain de Montréal, Musée de la civilisation, 1999, p. 244.

3. L'*underground* en question

Nous nous intéressons donc à l'étatisation et à l'institutionnalisation des œuvres participatives de l'*underground* présentées hors des murs institutionnels traditionnels, car ce domaine d'étude a été négligé par les auteur-e-s québécois-e-s mentionné-e-s. L'objet de cette thèse est donc la démythification des pratiques artistiques de l'*underground* (1967-1976) relevant de l'environnement et de l'événement artistiques participatifs médiatisés extra-muros. Nous nous en tiendrons à la notion d'*underground* en tant que synonyme de néo-avant-garde artistique politisée et nous essaierons de démontrer qu'elle n'a pas œuvré en marge de l'*establishment*, voire du système ou du champ de l'art ni même de l'institution, contrairement à ce qu'ont prétendu certains auteurs. Ce que nous remettons en question, c'est donc l'idée mythique, au sens d'illusoire, largement répandue qui veut que ce type d'art se soit développé à l'extérieur du champ de l'art, de ses institutions et du système, voire de l'*establishment*.

Comme le dit l'historienne de l'art Carol Doyon, « l'histoire est donc une construction de l'esprit qu'il ne faut pas confondre avec le passé phénoménologique, et c'est elle, malgré tout, qui permet de reconstruire ce passé d'une certaine façon, de lui redonner une certaine épaisseur existentielle⁵⁸ ». Cette recherche s'inscrit donc à la suite des travaux de tout-e-s ces auteur-e-s qui sont nos ancien-ne-s professeur-e-s (Yves Robillard et Francine Couture) et collègues (Michel Roy, Guy Sioui-Durand et Marcel Saint-Pierre). Tout en empruntant un sentier différent, notre recherche leur demeure foncièrement redevable, puisque c'est grâce à leurs études, interrogations, projets utopiques ou idéologiques, assurances et doutes, choix et postures assumés, que nous avons pu poser notre problème et énoncer une hypothèse. Il se trouve que nous partageons un grand nombre de leurs constats et peut-être même leurs rêves, nous l'avouons, mais nous parvenons à d'autres conclusions. Nous n'avons sûrement pas voulu analyser les mêmes situations, nous ne nous sommes pas penchée sur le même sujet ni n'avons voulu préciser les mêmes concepts, ni eu accès aux mêmes sources d'information apparues depuis et qui révisent la période étudiée. C'est en cela que notre thèse offre plusieurs pistes originales.

⁵⁸ Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire!*, Québec, Éditions Trois, Collection « Vedute », 1991, p. 20.

L'originalité principale de la thèse réside dans le rejet du mythe de l'art contestataire extérieur à l'*establishment*. Nous brossons l'histoire de l'art québécois à rebrousse-poil et, par conséquent, les œuvres canoniques de l'*underground* qui ont participé à l'édification de ce mythe en sont revisitées. Une deuxième particularité de notre thèse réside dans le fait qu'elle s'emploie à reconstituer la plupart des œuvres à l'étude dans cette thèse dans la perspective d'un public participatif, d'un nouveau public, d'après une typologie que nous annonçons. Pour une partie des œuvres à l'étude, celles qui n'ont jamais été décrites ni analysées, il s'agit d'un premier document historique. Nous offrons ici une contribution originale pour l'histoire de l'art en vue de l'avancement des connaissances sur le corpus d'œuvres québécoises des décennies 1960 et 1970. Un troisième élément propre à notre travail concerne la méthode qui consiste à faire résonner les œuvres et les politiques culturelles, entre autres, à travers leur conception du public.

4. Repenser l'*underground* : quelques objectifs de la thèse

De manière détaillée, voici quelques-uns des objectifs que se donne la présente thèse. Premièrement, nous examinerons la mise en place, dans les années 1960, d'un nouveau champ de l'art, à l'ère de la démocratisation de la culture et de la participation des artistes à ce processus qui aura des conséquences majeures sur les changements opérés et repoussera les frontières du champ de l'art au début de la décennie 1970. Deuxièmement, nous nous interrogerons sur les raisons qui ont amené les artistes à bousculer les limites du champ de l'art et les motifs pour lesquels les instances officielles ont travaillé avec les artistes. Cela nous permettra de consolider notre impression, à savoir que les artistes de l'*underground* à la fin des années 1960 et au début de 1970 ont davantage contesté le champ de l'art que ne l'a fait la génération les précédant⁵⁹ et qu'ils se sont orientés vers d'autres publics, à l'ère d'une seconde utopie culturelle venue se greffer à celle de la démocratie culturelle. Troisièmement, nous étudierons la participation des nouveaux publics aux œuvres événementielles et d'animation socioculturelle qui relèvent concrètement de l'idéologie de la démocratie culturelle. Quatrièmement, nous tenons à juxtaposer les intentions de l'État avec celles des artistes. Lorsqu'on analyse les buts des artistes tels qu'annoncés dans leurs

⁵⁹ Ils sont néanmoins tributaires de la voie ouverte par Armand Vaillancourt, Robert Roussil, etc.

manifestes et les déclarations avant-gardistes, et lorsqu'on étudie ceux-ci à la lumière de ce que Lise Santerre a identifié comme caractéristiques du modèle de la démocratie culturelle, on se rend compte qu'il existe une certaine correspondance entre leurs idées. Fait étonnant, ce que Santerre identifie comme ayant changé avec l'arrivée de ce modèle culturel résonne avec les limites du champ de l'art repoussées par les artistes : fonction sociale de l'art, artiste engagé, public collaborateur, nouvelles formes d'art, lieux inusités d'exposition et sources variées de financement. Ces transformations sont essentielles à ce qui se produit dans les années 1970. Nous verrons que l'œuvre, à la fin des années 1960, a subi un processus de démocratisation intra-muros et aussi extra-muros et que l'artiste a donc cherché à la rapprocher d'un nouveau public davantage actif. Toutes ces études serviront à étayer notre intuition première qui consiste à penser que les actions de l'*underground* ont eu lieu à l'intérieur d'un champ de l'art élargi, initié par l'artiste et accepté par l'État et ses institutions. En somme, notre thèse révisé et nuance le classement historique des œuvres *underground*. Mon enquête cherche à mieux saisir le passé dans la perspective d'apporter une nouvelle compréhension de cette période et de penser la conjoncture artistique contemporaine québécoise autrement que ne l'ont fait, depuis les années 1960, les auteur-e-s mentionné-e-s.

5. Démocratie culturelle et étatisation de la culture : quelques hypothèses de travail

Les œuvres participatives de l'*underground*, durant les années 1960 et 1970, devancent dans un premier temps, puis relèvent des enjeux et des tendances historiques en matière d'étatisation de la culture, dans le cadre de la mise en place d'un nouveau paradigme des politiques culturelles : celui de la démocratie culturelle qui vise entre autres à atteindre de nouveaux publics.

Ces œuvres se font, la plupart du temps, avec l'assentiment des institutions culturelles et artistiques et de l'État, au moment de l'élargissement d'un champ culturel dont la vision de l'art relève aussi de l'idéologie de la démocratie culturelle.

Les artistes de l'*underground* s'insèrent dans la mouvance de cette nouvelle visée politique. À la fin des années 1960, certains artistes ont anticipé les stratégies de la démocratie culturelle. À partir des années 1970, ils ont utilisé ces stratégies dans

l'élaboration d'un art de conscientisation sociopolitique et dit d'animation socioculturelle.

Le nouveau public est hétérogène et surtout formé de néophytes. Entre 1967 et 1971, il comprend principalement l'expérimentateur ludique que l'on tente de sensibiliser à l'art et à la société. Entre 1971 et 1976, le public est composé de l'explorateur ludique, co-auteur, voire co-créditeur que l'on essaie de conscientiser sur le plan social et politique.

Dans tout le processus de remise en question du champ de l'art et de l'institution, l'artiste a repoussé les limites de ces derniers. Si pour les artistes, il est question de permettre l'émancipation du public selon une vision utopiste et avant-gardiste, du côté de l'État, on cherche à intégrer l'individu à la trame sociale. Sur ce point, les acteurs culturels – artiste et État – ne se sont pas entendus, mais ont collaboré afin de rendre actif un nouveau public dans le champ culturel.

En travaillant de concert avec l'État, selon l'idée première de s'adresser à un nouveau public, les artistes ont contribué à tisser la toile de fond de la politique culturelle, des orientations artistiques et sociales de l'État-providence en matière de démocratie culturelle.

Ce faisant, ils ont implanté toutes ces possibilités d'action pour les artistes des générations futures, à l'intérieur du champ de l'art élargi. Depuis les années 1970, l'artiste peut remettre en question l'institution, jouer de multiples rôles, œuvrer dans des lieux inusités, avec divers publics, tout en étant financé par l'État et soutenu ou exposé par l'institution (musée, galerie, centre d'artistes, fondation privée, etc.).

6. Corpus d'œuvres et critères de sélection

Nous analyserons onze œuvres qui nous permettront de démontrer l'hypothèse principale et les hypothèses secondaires. Pour la période d'avant 1971 et l'ère des programmes de démocratie culturelle, nous avons choisi *Les mécaniques* (1967) de Fusion des arts, les *Événements 21-24* (1968) de Serge Lemoyne, *Le Crash*

(1968) de Jean-Paul Mousseau, *Les Mondes Parallèles* (1969) de Maurice Demers et *Le pavillon du synthétiseur* (1970) d'André Fournelle et Jean Sauvageau. Nous verrons comment ces œuvres s'adressaient à un nouveau public et ont permis d'élargir le champ de l'art tout en annonçant les caractéristiques du modèle de la démocratie culturelle. Les œuvres qui relèvent du modèle de la démocratie culturelle sont *Vive la rue St-Denis !* (1971) du collectif composé de Yves Robillard, France Renaud, François Charbonneau, Yves Robert, Gilles Cusson, Gilles Chartier, Yvan Boulerice et Ronald Richard, *Québec scenic tour !* et *Salon Apollo variétés* (1971) du collectif The Fabulous Rockets, *Appelez-moi Ahuntsic* (1974) de Maurice Demers, *La Chambre nuptiale* (1976) de Francine Larivée et *Les maisons de la rue Sherbrooke*, dans l'exposition « Corridart » (1976) de Melvin Charney. Nous verrons dans quelle mesure ces actions culturelles répondent aux critères des programmes de subvention issus d'une vision de la démocratie culturelle, et comment l'État et les institutions traditionnelles et nouvelles de l'art les ont soutenues. Les critères pour le choix des œuvres retenues sont au nombre de sept :

1. Les œuvres s'adressent à des nouveaux publics extra-muros ; habitués de Terre des Hommes, usagers de lieux publics et privés, passant-e-s ou résident-e-s d'un quartier précis ;
2. Les artistes ou les collectifs sont réputés et ont été reconnus par la critique et l'histoire de l'art pour avoir œuvré dans le milieu artistique *underground* ou néo-avant-gardiste de la scène montréalaise ;
3. Les œuvres sont celles d'une décennie allant de l'Expo 67, avec la première œuvre qui introduit des éléments d'animation socioculturelle sans être toutefois une œuvre d'animation à proprement parler, à la dernière en 1976 qui ouvre vers des œuvres sophistiquées d'animation socioculturelle, ou tout simplement vers des événements hybrides dans lesquels le public est au cœur de l'expérience ;
4. Les œuvres sont des environnements qui répondent principalement de l'idée d'animation socioculturelle et de conscientisation sociale, culturelle et politique ;
5. Les œuvres impliquent un public participatif à plusieurs degrés. Les premiers environnements (1967-1970) amorcent une participation plus active, mais encore principalement de l'ordre de l'exploration ou de l'utilisation ludique des éléments. Les environnements datant d'après 1970 impliquent un engagement plus soutenu ; une exploration des lieux, parfois la co-crédation et une discussion collective autour des expériences vécues ;
6. Les œuvres ont été présentées ailleurs que dans des musées ou des galeries, c'est-à-dire dans des espaces où se trouvait le public visé ;
7. Les artistes, les collectifs et les œuvres ont bénéficié d'appuis économiques et de toutes sortes

d'appuis fournis par différentes instances et institutions, principalement extérieures aux musées et aux galeries.

7. Depuis la notion de public

Cette thèse se situe dans le champ de l'histoire de l'art, à son croisement avec la sociologie de l'art et, en particulier, la théorie critique (issue de l'École de Francfort)⁶⁰. Ces disciplines ont fourni le cadre de nombreuses études du phénomène de l'institution artistique, des avant-gardes et néo-avant-gardes artistiques qui ont creusé les questions de la fonction de l'art dans la société, du statut de l'artiste ainsi que de la problématique du public des beaux-arts et, par conséquent, de la participation du public aux œuvres, des nouveaux lieux de médiation et de la fonction de l'art. La sociologie de la réception a analysé le discours de la critique et la manière dont cette dernière légitime la pratique artistique. L'approche de l'histoire sociale de l'art situe l'artiste et son œuvre dans son contexte social, politique, économique, culturel et artistique. La sociologie de la politique culturelle, quant à elle, s'intéresse à la mise en place de politiques et de manières de procéder dans le domaine de la culture qui occasionnent des transformations parfois profondes dans la manière de penser et de produire les biens culturels⁶¹. Notre méthodologie comprend une analyse qualitative des documents d'archives, du discours de la réception, du discours d'artiste et des textes sur les politiques culturelles et des documents officiels de l'État.

Notre méthode consiste à établir, à travers la notion de public, des liens entre les politiques culturelles gouvernementales et la production d'œuvres événementielles et d'animation socioculturelle à saveur avant-gardiste politisée. Les œuvres du corpus ne sont pas uniquement issues de projets isolés et totalement autonomes. Elles ont eu lieu dans des espaces publics et ont été accueillies par de multiples instances. Il est important de comprendre la corrélation existant entre les artistes de l'*underground* et l'État, les institutions ou organismes qui les supportent, qui commandent ou reçoivent les œuvres dans l'espace public. Nous sommes retournée aux sources écrites dans les années 1950 et 1960 (démocratisation de la culture) et fin 1960 et 1970 (démocratie

⁶⁰ Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

⁶¹ Philippe Urfalino, *op. cit.*

culturelle), autant du côté des artistes que de celui de l'État. Il est impératif d'analyser les textes et intentions des artistes, de l'État et des municipalités en lien avec les critères suivants : la nouvelle vision émancipatrice de la culture et de l'art, les nouveaux publics ciblés et le rôle assumé, la nouvelle fonction pour l'artiste, le but des nouvelles sources de financement provenant des municipalités, la mission des nouveaux programmes de subventions, les nouveaux subventionnaires du secteur privé, les divers lieux de médiation de l'art pour les nouveaux publics. On observera que la manière dont l'État et les artistes comprennent la culture au sens anthropologique ouvre les frontières de l'art à un nouveau public.

7.1 Documents d'archives des artistes et autres sources officielles de l'État

Du côté des artistes, nous avons lu et analysé leurs manifestes, entrevues et déclarations dans les médias, les rapports d'événements culturels tels le rapport de l'Opération Déclat, les divers comptes rendus des réunions des fronts communs des artistes et le rapport du Tribunal de la culture. Dans les archives des villes de Montréal et d'Acton Vale, nous avons consulté les procès-verbaux des réunions du Conseil exécutif afin de retrouver les soumissions de projets faites par les artistes et les sommes accordées à la création des œuvres. À Bibliothèque et archives Canada, nous avons sommé les archives du ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration afin de trouver les libellés des projets soumis par les artistes dans le cadre des programmes d'employabilité pour les jeunes *Perspectives jeunesse* et *PIL*. Parfois, il fut même possible de retrouver les contrats. Ce travail essentiel de recherche permet de préciser les présentations des projets et de mieux comprendre les ententes entre artistes et subventionnaires. Il existe par ailleurs des rapports sur les programmes *Perspectives jeunesse* et autres documents sur *PIL* et *Explorations* qui confirment les informations fournies par les artistes quant aux sommes allouées aux projets. Nous y avons fait d'étonnantes découvertes. Toutefois, du côté du Conseil des arts du Canada ou du ministère des Affaires culturelles, seuls des rapports généraux donnent les indications sur les sommes attribuées pour l'aide à la création. Aucune archive n'a malheureusement été trouvée en ce qui concerne les libellés des projets déposés. Qu'il s'agisse du Conseil des arts du Canada ou du ministère des Affaires culturelles, ces instances n'ont pas conservé ces informations.

Du côté de l'État, nous avons étudié les textes qui énoncent les politiques culturelles, comme le livre blanc de Pierre Laporte, le livre vert de Jean-Paul L'Allier et le livre blanc de Camille Laurin. N'oublions pas les multiples rapports sur l'état des arts et de la culture comme le Rapport Rioux, le Rapport Massey, les textes d'orientations culturelles libellés par le Secrétariat d'État (*Perspectives jeunesse, PIL*), le programme *Explorations* du Conseil des arts du Canada et les analyses de ces orientations politiques (Zuzanek, Baeker, Santerre, Bellavance) réalisées afin d'étudier les stratégies élaborées en fonction des intentions de démocratisation de la culture d'une part, et d'autre part, de la démocratie culturelle sur la notion d'élargissement des publics.

7.2 Discours de la critique et autres documents

Afin de comprendre le nouveau rapport de l'artiste et de l'œuvre au public, nous avons aussi été incitée à étudier les propos de la critique de l'époque et son horizon d'attente quant à l'idée d'un art populaire, soit un art qui vise le plus grand nombre, réalisé pour un nouveau public. Le discours de la réception nous est fort utile aussi pour reconstituer les œuvres du corpus, étant donné qu'on y trouve, outre une analyse des environnements, leur description et la manière dont le public y a participé. Gardons à l'esprit que c'est par l'étude des écrits d'artistes, de la critique et des entretiens avec les artistes sur leurs œuvres qu'il nous est possible d'identifier les diverses catégories de collaboration et d'établir la formulation d'une typologie de la participation. En d'autres mots, les œuvres ne sont pas prétexte à une instrumentalisation qui servirait exclusivement à confirmer l'hypothèse du type de participant-e-s inclus dans le projet esthétique et de la reconnaissance sociale de ce type d'art. Au contraire, c'est dès l'observation des œuvres suivant les sources documentaires et orales, première étape d'enquête, que les catégories de participation se dessinent. D'ailleurs, la collecte d'images des œuvres (diapositives, photographies, films) auprès des artistes constitue une étape importante pour l'élaboration des récits sur les environnements.

8. Le plan de cette thèse

Cette thèse comporte deux parties principales et six chapitres. La première section porte sur les œuvres qui annoncent le modèle de la démocratie culturelle et la deuxième se concentre sur les œuvres-phares issues de la vision de la démocratie culturelle. Certaines œuvres sont très connues, d'autres méconnues, voire oubliées. Nous les revisitons d'un point de vue esthétique et suivant l'analyse de l'action culturelle dans le contexte de l'apparition d'un nouveau public. Les œuvres sont très rapprochées dans le temps et sont parfois réalisées par les mêmes artistes, mais nous sommes à un moment clé des pratiques participatives qui transforment le rapport entre l'œuvre et le public. Qu'est-ce qui justifie alors, de manière détaillée, que nous divisions le corpus en deux moments charnières ? Deux raisons principales motivent la séparation de la thèse en deux sections distinctes (1967-1970 et 1971-1976).

De prime abord, nous observons que le rapport de l'œuvre au public diffère entre ces deux périodes. Deuxièmement, ce rapport coïncide avec une transformation de la politique culturelle. Il existe un lien étroit entre ces deux conditions intrinsèques à la formulation de notre hypothèse. Cette thèse se joue aux frontières d'un basculement en ce qui concerne l'implication du public dans l'œuvre et une vision anthropologique de la culture par l'État. C'est pourquoi, les frontières sont si minces et les acteurs peuvent être les mêmes. Autrement dit, les œuvres d'avant 1971 sont des environnements qui impliquent déjà un public engagé dans le processus de création, mais qui demeure pour l'essentiel, un expérimentateur ludique des éléments des environnements. Ces environnements, pour la plupart, sont soutenus économiquement par les municipalités ou le secteur privé. Dès 1971, l'œuvre devient une activité d'animation socioculturelle et de conscientisation sociopolitique accrue qui convoque la participation d'un public créateur. Elle est financée par les gouvernements fédéral et provincial. Il faut dire que les artistes néo-avant-gardistes veulent transformer le champ de l'art et le champ social avec toutes les personnes qui adhèrent à leur projet esthétique. En d'autres termes, le public constitue une pièce maîtresse de l'œuvre et peut même imaginer le thème du projet et composer les éléments qui en font partie. Parallèlement au changement de statut du public et à ce nouveau rapport entre l'œuvre et le public souhaité par l'artiste, l'implication de l'État en matière de culture prend une nouvelle orientation et s'adresse à de nouveaux publics. À la fin des années 1960, le

modèle de démocratisation de la culture se voit annexer l'utopie de la démocratie culturelle. Ce dernier modèle apparaît concrètement en 1971, et se développe sous forme de programmes fédéraux spécifiques, au moment où l'État fédéral investit la scène québécoise, suite aux mouvements sociaux contestataires depuis Mai 68, mouvements qui ont abouti à la Crise d'Octobre.

Chacune des parties de la thèse est composée de trois chapitres. Dans la première partie, le premier chapitre dresse la liste des transformations qui s'opèrent à la fin des années 1960 dans le champ de l'art. Nous débuterons par le contexte international et national du modèle de démocratisation de la culture. Les artistes accordent une fonction émancipatrice à l'œuvre et semblent peu satisfaits des résultats de la démocratisation. Si l'État paraît sensible aux préoccupations des artistes, il avance plus lentement que ces derniers vers le modèle de démocratie culturelle. Le chapitre 2 se concentre, quant à lui, sur l'analyse des œuvres qui annoncent timidement le modèle de la démocratie culturelle, soit *Les mécaniques*, les *Événements 21-24*, *Le Crash*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur*. Chaque environnement est décrit selon le critère principal qui consiste en l'analyse de la participation d'un nouveau public à l'œuvre d'art. Ce public est un expérimentateur ludique des objets qui composent l'environnement. En de rares occasions, on tente de le conscientiser socialement et politiquement. Nous verrons comment les artistes invitent le public à se questionner sur l'art et à saisir le moment présent comme propice à un engagement de sa part. Pour clore, nous nous pencherons sur le discours des artistes en ce qui a trait aux critères d'analyse énoncés plus tôt, relatifs aux changements des limites du champ artistique. Le chapitre 3 porte, quant à lui, sur les idées partagées par l'État et les artistes. Nous dégagerons cinq sous-sections qui correspondent, à la fois aux caractéristiques du modèle de démocratie culturelle que Lise Santerre a identifiées, et à ce que l'on retrouve dans le discours des artistes qui remettent en question l'institution et les limites du champ de l'art. Il s'agit alors d'analyser et de comparer les visions respectives que l'État et les artistes ont des nouveaux publics : nouvelle notion de culture entreprise au sens anthropologique, les nouvelles formes de financement, les nouveaux espaces de médiation culturelle propices à rejoindre des nouveaux publics et comment ces derniers deviennent les acteurs de leur propre culture. Nous terminerons en comparant la fonction sociale accordée à l'art par l'État avec l'utopie défendue par les artistes afin d'examiner dans quelle mesure les acteurs se sont opposés ou entendus sur cette question.

Dans la deuxième partie, le premier chapitre aborde la question générale de la superposition du modèle de démocratie culturelle à celui de la démocratisation de la culture. Il expose d'abord, sur le plan fédéral, le rôle du Secrétariat d'État sous le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau, suivant les valeurs de l'éthique personnaliste, et les objectifs de Gérald Pelletier avec l'instauration des programmes fédéraux *Perspectives jeunesse*, *Initiatives locales* et *Explorations*. Nous y expliquerons comment l'État a voulu intégrer la contre-culture au système et comment cette dernière a partagé certaines valeurs humanistes avec l'État. Ensuite, du côté provincial, on observera la manière dont le regard se dirige peu à peu vers la démocratie culturelle avec le rapport du Tribunal de la culture repris dans la politique culturelle, soit le livre vert de Jean-Paul L'Allier. Le chapitre 2 analysera les œuvres issues du modèle de la démocratie culturelle, soit *Vive la rue St-Denis!*, *Québec Scenic Tour*, *Salon Apollo variétés*, *Appelez-moi Ahuntsic*, *La chambre nuptiale* et *Les Maisons de la rue Sherbrooke* dans « Corridart » en considérant principalement la participation d'un nouveau public à l'œuvre d'art. Nous nous pencherons ensuite sur l'analyse des discours des artistes. Le chapitre 3 porte sur des idées partagées par l'État et les artistes. Nous analyserons et comparerons la vision qu'ont l'État et les artistes des nouveaux publics ; nouvelle vision de la culture, les nouveaux programmes de subvention et les manières qu'ont eues les artistes d'y adhérer, les nouveaux publics et l'implication qui leur est demandée et les espaces alternatifs au musée et à la galerie pour la médiation culturelle. Pour conclure, nous comparerons la fonction sociale accordée à l'art par l'État avec celle promue par les artistes et observerons dans quelle mesure les acteurs se sont rapprochés ou opposés sur cette question.

PARTIE I

LES BALBUTIEMENTS DU MODELE DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE : DES SIGNES AVANT-COUREURS

INTRODUCTION

La première partie de cette thèse porte sur les artistes et leurs œuvres participatives *underground* qui ont préfiguré les stratégies de la démocratie culturelle. C'est le cas du groupe Fusion des arts Inc., de Maurice Demers et André Fournelle, de Jean-Paul Mousseau et de Serge Lemoyne lorsqu'ils ont produit *Les mécaniques* à l'Expo 67, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur* pour Terre des Hommes respectivement, *Le Crash* et *Les événements 21-24*. Voilà l'hypothèse que nous tenterons de démontrer ici.

Nous débuterons par une mise en contexte du champ de l'art au XX^e siècle et par une présentation des raisons pour lesquelles les artistes des années 1960 contestent l'institution et le rôle de l'art. Avec la fondation du ministère des Affaires culturelles, s'amorce l'ère de la démocratisation de la culture au début des années 1960. Vers la fin de la décennie, on observe des changements dans le discours de l'État en ce qui concerne la notion de culture. Georges-Émile Lapalme, Pierre Laporte, Guy Frégault, Jean-Noël Tremblay, Marcel Rioux, entre autres, comptent parmi les grands joueurs de cette période. Du côté des artistes, on remarque que leurs associations et regroupements s'impliquent afin de changer les paramètres du champ de l'art. Des changements qui conduiront vers une pratique beaucoup plus démocratique, vers la fin des années 1960.

Philippe Urfalino décrit le contexte dans lequel est né le modèle de la démocratie culturelle en France, tout comme Francis Jeanson qui, de plus, annonce la notion de *non-public*, terme qu'on remplacera par celui de *nouveau public*. Guy Bellavance étudie, de son côté, la démocratie culturelle au Québec et Lise Santerre en énumère les caractéristiques. Nous en soulignerons quelques-unes, en fonction du rôle qu'elles joueront dans notre analyse du discours avant-gardiste et de celui de l'État. Ensuite, nous nous pencherons sur le livre blanc de Pierre Laporte et sur un projet du ministre de la Culture Jean-Noël Tremblay. Nous verrons également ce que devient

l'institution à la fin des années 1960 et la notion de *nouveau public* dans le discours des artistes.

Nous entreprendrons ensuite l'analyse des œuvres, en précisant l'apport du public au projet de chaque artiste, en regard des catégories de participation établies par Frank Popper et Louis Jacob. Il s'agira aussi d'étudier en profondeur les intentions des artistes par l'analyse de leurs discours publiés sous forme de manifestes ou dans des entrevues accordées aux médias. Nous en dégagerons une nouvelle vision de l'art promue par ces acteurs, le rôle que l'artiste se retrouve dès lors à assumer, le statut actif du public et la nouvelle fonction de l'art.

En dernier lieu, nous établirons des relations entre les intentions esthétiques des artistes et les buts visés par le modèle de la démocratie culturelle. Les résultats de ces interactions sont au nombre de quatre : nouvelle vision de la culture, nouvelles instances de financement, nouveaux publics participatifs et nouvelle fonction de l'art. Nous verrons, en ce qui concerne cette dernière interaction, que la néo-avant-garde artistique québécoise a porté un projet de changement très ambitieux. Nous convoquerons quelques auteurs tels Rainer Rochlitz, Peter Bürger et Hal Foster qui nous aideront à évaluer si ces actions artistiques ont réussi ou ont échoué sur le plan institutionnel et politique.

CHAPITRE 1

LE CHAMP DE L'ART AU QUÉBEC ET AU CANADA

1.1 Le monde de l'art avant les années 1960

1.1.1 Un mécénat public modeste depuis la Confédération de 1867

Selon la politicologue Ève Lamoureux, « [le] champ de l'art québécois est faiblement constitué dans les premières décennies du ⁶²XX^e siècle ». Que dire alors des siècles précédents⁶³ ? Très brièvement, selon Harold Hyman⁶⁴, ce n'est qu'en 1830 que les législatures du Bas et du Haut-Canada ont accordé des subventions aux associations formées, entre autres, de bibliothèques ; les activités culturelles du Québec se limitant, auparavant, à la transcription et à la publication des archives de la Nouvelle-France. Avant les années 1920, artistes et artisans, s'ils ne viennent pas de l'étranger, se forment dans les ateliers d'artistes établis⁶⁵, dans les cours du soir offerts par la *Montreal Art Association* (1860) (qui deviendra le Musée des beaux-arts de Montréal en 1948) ou encore dans les Écoles techniques de Montréal et de Québec⁶⁶. Le mécénat public canadien est très modeste au XIX^e siècle et finance à peine les associations

⁶² Ève Lamoureux, *Art et politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2009, p. 28.

⁶³ J. Russell Harper, *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1966.

⁶⁴ Harold Hyman, *L'idée d'un ministère des Affaires culturelles du Québec des origines à 1966*, Mémoire de maîtrise en Histoire, Université de Montréal, 1989.

⁶⁵ Voir Gérard Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada Français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France- l'Encyclopédie du Canada français, 1960 et Gérard Morisset, *Peintres et tableaux (1898-1970)*, Québec, Éditions du Chevalet, 1936-1937.

⁶⁶ Ève Lamoureux, *op. cit.*, p. 28.

littéraires et scientifiques comme la Société historique de Montréal (1858) et la Société littéraire et scientifique de Québec (1827)⁶⁷.

Le gouvernement du Québec, pendant le XIX^e siècle, a financé la construction de monuments et d'édifices publics et la production de toiles décoratives. Par exemple, la construction du palais législatif soit l'Hôtel du Gouvernement à Québec (1877-1884), a requis l'embauche de nombreux artistes et artisans⁶⁸. Entre 1897 et 1936, le gouvernement du Québec a encouragé les arts en achetant des tableaux et des livres et en finançant les sociétés historiques et culturelles⁶⁹. Outre le gouvernement, l'Église catholique et la bourgeoisie francophone comptait parmi les clients des artistes, notamment pour la peinture et la sculpture religieuses, le portrait, la peinture de genre, le paysage, etc.⁷⁰ Du côté des associations d'artistes, Robert Harris, président de la *Royal Canadian Academy*, rapporte que vers 1926, le Québec a une sorte de *Art Society in Montreal*⁷¹ qui attribue des prix. En 1847, la *Montreal Society of Artists* organisait régulièrement des expositions. En 1870, alors que le nombre d'artistes connaît une forte augmentation, la *Society of Canadian Artists* voit le jour.

Du côté fédéral, en 1880, la *Royal Canadian Academy of Art* (RCAC), ou *Société royale des arts du Canada*, est fondée⁷². Sa vocation consiste à permettre l'épanouissement des lettres et des sciences au Canada. Les artistes peuvent y suivre des cours, ou peuvent s'inscrire dans quelques écoles privées⁷³. C'est la *Royal Canadian Academy of Art* qui donnera naissance aux Archives publiques, à la Galerie nationale, à l'Office des monuments et sites historiques et au Conseil national de recherche avec l'octroi de prix et bourses de mérite, mais elle ne légifère pas, au Québec, en matière de culture. Ce n'est qu'avec l'arrivée du Conseil des arts du

⁶⁷ Harold Hyman, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁹ Voir James Iain Gow, *Histoire de l'administration publique québécoise 1867-1970*, Montréal, PUM, 1986, p. 129.

⁷⁰ Voir Gérard Morisset, *op. cit.*

⁷¹ Robert Harris, « Art in Canada and the Maritime Provinces », dans *Canada, An Encyclopedia of the Country*, Toronto, J. C. Hopkins ed., 1898, p. 353-359. Parmi les membres, on compte Krieghoff, William Sawyer, M. Sommerville, Andrew Morris, R. J. Howden et W. F. Wilson. Lock et Duncanson se sont ajoutés plus tard.

⁷² W. A. Sherwood, « The National aspect of Canadian Art », dans *Canada, An Encyclopedia of the Country*, Toronto, J. C. Hopkins ed., 1898, p. 366-370.

⁷³ Robert Harris, *op. cit.*, p. 358.

Canada, en 1957, que le fédéral aura un impact plus direct dans le champ de l'art québécois⁷⁴. En 1897, le gouvernement québécois fonde un prix littéraire, historique et géographique d'une somme de 400 \$. En 1902, la Société Saint-Jean-Baptiste, qui administre l'instrument d'éducation et de culture populaire qu'est le Monument national, reçoit une subvention. Les artistes ne bénéficient pas, durant le XIX^e siècle, des infrastructures qui naîtront au XX^e siècle, quoi que celles-ci sembleront bien chétives comparativement à celles du champ de l'art après 1960.

1.1.2 Entre les années 1920 et 1950

En 1922, Athanase David dirige le Secrétariat provincial et est un personnage important pour l'envol des beaux-arts, terme prisé à l'époque⁷⁵. À cette époque, cette instance, créée avec la Confédération en 1867, finance les arts, la santé, l'éducation et l'assistance publique. Ce modèle britannique sera aussi en vogue, au fédéral, pendant les années 1960 et 1970 avec le Secrétariat d'État de Gérard Pelletier. Athanase David a parrainé la loi visant à encourager la production d'œuvres littéraires et scientifiques et la *Loi relative à la conservation des monuments historiques et des objets d'art*⁷⁶. Vers la fin de 1922, la loi concernant les musées de la province accorde la possibilité de fonder à Québec un musée servant à l'étude de l'histoire, des sciences et des beaux-arts. Québec inaugurera son musée en 1933⁷⁷ tandis que les écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal ont déjà vu le jour. Rappelons que le Musée des beaux-arts de Montréal (1948) a été fondé au XIX^e siècle, en 1860, sous le nom d'Art Association of Montreal. L'École du Meuble, où a travaillé Paul-Émile Borduas durant les années 1940, verra le jour en 1935. Ces nouvelles écoles favorisent l'accès à la profession d'artiste, mais le système des beaux-arts dépend des commandes de l'État, de l'Église et de la bourgeoisie comme au XIX^e siècle. Cette dépendance de l'artiste canadien-français envers l'Église catholique, l'État et la bourgeoisie francophone est régie par l'idéologie nationaliste conservatrice. L'art produit est conservateur et fait l'éloge de la nation canadienne-française rurale. Mais, la modernité et le modernisme artistiques font leur

⁷⁴ Harold Hyman, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁷ Voir sur l'histoire du Musée de Québec : <http://www.mnba.qc.ca/Histoire.aspx>. Page consultée en ligne le 9 janvier 2012.

apparition dans les années 1930, selon l'historienne de l'art Esther Trépanier⁷⁸. Elle précise qu'avant que l'artiste n'adopte les critères modernistes, soit l'autoréférentialité de l'œuvre et l'autonomie de l'art, il s'ouvre à ceux de la modernité picturale par la valorisation de la nouveauté des sujets (thème de l'urbanité, par exemple), par une rupture avec l'académisme et la prééminence de l'expression individuelle dans l'œuvre. La nouvelle génération d'artistes rejette alors les valeurs clérico-nationalistes et l'académisme, faisant en sorte qu'une forme d'avant-garde se constitue dans un Québec entre deux guerres. Mais cette notion de modernité est en marche avant les années 1930.

Dès 1918, à Montréal, apparaît le *Nigog*, une revue de critique d'art anti-régionaliste. Esther Trépanier y voit la première expérience cohérente de l'idéologie de la modernité au Québec⁷⁹. La revue s'attaque au régionalisme en art et à l'indifférence du public canadien. Elle veut provoquer la création d'une communauté de goût pour les valeurs modernes : sujet peint, procédés picturaux, ouverture aux courants internationaux, implication de l'institution artistique et fonction sociale de l'artiste. Du côté du gouvernement, cette tendance semble également prendre forme. De 1937 à 1959, un personnage prend la relève d'Athanase David. Il s'agit de Jean Bruchési dont Georges-Émile Lapalme et Guy Frégault partagent la vision de l'avenir du Québec, sur le plan culturel et celui de l'identité nationale, en ce sens que si le peuple canadien-français veut continuer d'exister, il doit cultiver ses aires de savoir et de culture, au-delà d'une culture provincialiste⁸⁰. Sur la scène fédérale, le groupe des Sept voit le jour en 1920 avec Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et F. H. Varley. Plutôt portés vers la nature mythologique canadienne de la nordicité (surtout à l'ouest). Ce groupe s'ouvrira aux tendances internationales vers 1933 avec la création du *Canadian Group of Painters*.

À Montréal, dans les années 1930, « [...] on trouve un noyau de galeries, de critiques et d'artistes qui, selon leurs propres termes, soutiennent l'art "vivant"⁸¹ ».

⁷⁸ Esther Trépanier, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art : Montréal 1918-1938 », dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2007, p. 79.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁰ Harold Hyman, *op. cit.*

⁸¹ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 95.

Même si les critiques d'art ne défendent pas encore l'abstraction et le formalisme, ils font la promotion des valeurs de la modernité, selon Trépanier. Quelques galeries comme Scott & Sons montrent régulièrement de l'art moderne britannique ou français. La *Redpath Library* de McGill expose des reproductions d'artistes contemporains, l'*Art Association* présente des œuvres états-unienues et européennes contemporaines⁸².

Du côté de la critique d'art, Henri Girard publie ses textes dans le journal *Canada*, Robert Ayre dans le *Montreal Standard*, John Lyman dans le *Montrealer* et Reynald (E. R. Bertrand) dans *La Presse*. Dans les critiques de Robert Ayre, selon Trépanier, on retrouve « [...] les grandes articulations de l'idéologie de la démocratisation de l'art et les revendications quant à un support gouvernemental à cette démocratisation⁸³ ». Cette idéologie trouvera un terrain d'accomplissement beaucoup plus concret dans les années 1960 avec l'avènement de l'État mécène.

En ce qui concerne les groupes et associations d'artistes à Montréal, John Lyman met sur pied l'*Eastern Group of Painters* en 1938, et en 1939 la Société d'art contemporain ou *Contemporary Arts Society*. Elle est formée d'artistes non académiques tels Paul-Émile Borduas, John Lyman, Stanley Cosgrove, Fritz Brandtner, Louis Muhlstock, etc. Ils utilisent leur art et leur statut social pour appeler à un changement du monde de l'art, transformation à laquelle on assistera surtout dans les années 1960. Rodolphe de Repentigny et Alfred Pellan, entre autres, publient le manifeste *Prismes d'yeux* (février 1948), Paul-Émile Borduas propose le sien, *Refus global* (août 1948) et Rodolphe de Repentigny suggère, quelques années plus tard, le premier manifeste plasticien québécois *Manifeste des plasticiens* (1955). Ève Lamoureux résume justement les rêves et revendications, tant sur le plan de la plasticité que sur le plan des idéaux politiques, portés par les trois manifestes, même si ceux-ci peuvent différer sur le plan de la fonction sociale de l'art :

Ils délaissent la figuration réaliste courante et se tournent vers l'art abstrait, l'art expérimental. Ils proclament la révolution individualiste, la libre expression de soi, la disqualification du passé, la rage d'innovation totale et perpétuelle, la destruction des formes et syntaxes instituées et l'accession à un univers de formes, de sons, de sens non soumis à des règles externes.⁸⁴

⁸² *Ibid.*, p. 95.

⁸³ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁴ Ève Lamoureux, *op. cit.*, p. 30.

Soulignons le mauvais sort qui sera réservé au groupe des automatistes signataires du manifeste *Refus global* après la parution du texte, comme celui de Borduas qui perdra son poste d'enseignant à l'École du meuble sous l'ordre de Maurice Duplessis, premier ministre du Québec. C'est le gouvernement de Jean Lesage durant les années 1960 qui leur rendra justice pour la première fois, mais pas seulement à la modernité automatiste. Les artistes plasticiens pourront influencer également sur la scène artistique des années 1960. Mais avant que ce gouvernement ne se modernise, la commission Tremblay de 1953-1956, sous Maurice Duplessis, commence à enquêter sur les problèmes constitutionnels et profite de l'occasion pour mettre aussi en question le milieu culturel.

1.2 La modernisation de la société au Québec et au Canada (1950 -1960)

Dans les années d'après-guerre et surtout durant la période allant de 1950 à 1970, on assiste à la naissance de l'État-providence soit d'un État qui garantit un revenu minimum, prévient l'insécurité face au chômage, s'occupe des services sociaux comme l'éducation et la santé. Cette modernisation entraîne un changement majeur dans le champ des arts visuels canadien et québécois par rapport à la scène artistique précédente⁸⁵.

Au Canada, la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada⁸⁶ a publié, en 1951, un rapport intitulé *Rapport Massey*. Entre 1949 et 1950, la commission a enquêté sur l'état des arts au Canada en tenant des séances publiques au cours desquelles environ 450 mémoires déposés ont été entendus. Le document final est devenu un document de la plus haute importance dans l'histoire culturelle du pays puisque le rapport recommande l'appui du gouvernement fédéral à une vaste gamme d'activités culturelles et propose la fondation du Conseil des arts du Canada (1957). Deux objectifs animent cette instance : intervenir dans le développement de l'enseignement supérieur en octroyant des subventions aux

⁸⁵ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *L'artiste et le pouvoir : 1968-1969*, op. cit. ; et Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*, op. cit.

⁸⁶ Le premier ministre est Louis St-Laurent (1948-1957). Le Parti conservateur canadien de John Diefenbaker gouverne entre 1958 et 1963 et ensuite, le Parti libéral reprend le pouvoir de 1963 à 1979, années dont il sera question dans cette thèse.

universités et lancer une politique culturelle de soutien aux personnes et organismes actifs dans le milieu des arts. C'est sous le gouvernement du Parti libéral canadien et sous l'égide des idéologies culturelles correspondantes qu'on voit surgir, de manière soutenue, l'affirmation d'un art dit contemporain.

Le Rapport Tremblay est, en quelque sorte, une réponse au Rapport Massey. Sur une soixantaine de pages, les recommandations du rapport Tremblay abordent, outre les problèmes constitutionnels, les questions de l'édition francophone, des musées, des bibliothèques, des salles de concert, de la musique, du théâtre, de la radio, du cinéma, de la télévision, du folklore, des offices et agences culturelles et des initiatives culturelles⁸⁷. Plusieurs associations déposent un mémoire dans le cadre de cette enquête, comme le Musée des beaux-arts de Montréal et le Théâtre du Nouveau Monde qui fait d'ailleurs la proposition qui mènera à la fondation d'un Conseil des arts, des lettres et des sciences au provincial. Déjà dans le Rapport Massey, il fut proposé la mise sur pied d'une telle instance sur la scène fédérale.

Déposé en février 1956 à Duplessis, le Rapport Tremblay sera rejeté de manière passive, mais aucune source n'explique pourquoi⁸⁸, ce qui fait partie des stratégies des gouvernements autoritaires. Les recommandations seront suivies durant les années 1960, mais déjà en 1959, Georges-Émile Lapalme, alors responsable du Parti libéral du Québec et futur responsable du ministère des Affaires culturelles en 1961, cite le Rapport Tremblay dans son document *Pour une politique*⁸⁹. Ce document inspirera les pères et mères de la *Révolution tranquille*.

Au début des années 1960, la province de Québec vit une effervescence idéologique, politique et sociale inégalée. Le nationalisme, déjà présent par les années passées, prend son envol en même temps que l'affirmation collective d'un peuple. L'autogestion et la cogestion sont des modèles d'organisation en vogue durant ces années dites contre-culturelles, tout comme la quête de liberté sexuelle. Les syndicats retrouvent leurs droits d'association et de grève. On manifeste dans les rues contre la

⁸⁷ Voir Québec, *Rapport d'enquête sur les problèmes constitutionnels*, Québec, 1956 (Rapport Tremblay). Dans ce rapport, ce fut Esdras Minville le responsable de la rédaction de la section sur les problèmes culturels.

⁸⁸ Harold Hyman, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁹ George-Émile Lapalme, *Pour une politique*, Québec, VLB, 1988 (manuscrit de 1959).

guerre et la discrimination. Une jeune génération fait tourner la roue du changement et le gouvernement du Parti libéral de Jean Lesage participe à cette modernisation de la société. L'État, suivant une idéologie qui régit l'État-providence, est interventionniste dans toutes les causes, dans tous les secteurs. Il crée d'ailleurs, en 1961, le ministère des Affaires culturelles qui est assumé par Georges-Émile Lapalme. Une jeunesse très nombreuse collaborera avec les instances ministérielles dans la perspective de se faire une place et de défendre ses besoins. Durant les années 1960, toutefois, le gouvernement fédéral centralise tous les pouvoirs et c'est lui qui donne le ton aux programmes en matière de culture. Les années 1970 mèneront doucement vers une décentralisation des pouvoirs qui aura des impacts sur le champ des arts visuels. La première politique culturelle adoptée par les deux paliers du gouvernement est celle de la démocratisation de la culture.

1.2.1 La démocratisation de la culture

Devançant le modèle de la démocratie culturelle (1970-1980), la démocratisation de la culture (1950-1960) est une intervention de l'État centralisée en matière de culture, qui répond à l'essor économique des pays occidentaux après la Deuxième Guerre mondiale⁹⁰. Le contexte de la démocratisation de la culture est celui de la restructuration économique, sociale et culturelle de l'État-providence. Sa visée est l'accessibilité universelle à la culture jusqu'alors réservée à l'élite, voire à la culture la plus érudite. Ce modèle de politique culturelle est donc centré sur la valeur esthétique des œuvres considérées comme étant les plus significatives et qui répondent à des critères d'excellence. Il vise l'élargissement vers de nouveaux publics pour qui cette culture réservée à l'élite est soudainement devenue accessible. Par ailleurs, il répond aux revendications des associations d'artistes qui se sont retrouvées à même le discours de l'État⁹¹. C'est ce dernier qui assume, entre autres, la diffusion en mettant sur pied des réseaux diversifiés, mais il délègue certains pouvoirs au milieu professionnel organisé. Autrement dit, l'objectif de la démocratisation de la culture est de rendre accessible les chefs-d'œuvre financés, promus et diffusés par l'État, au plus grand

⁹⁰ Lise Santerre, *op. cit.*, p. 47-63. Consulter aussi Guy Bellavance, « Présentation. La démocratisation et après », *op. cit.*, p. 11-43.

⁹¹ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *op. cit.*

nombre de citoyens. Le public voulu est large et diversifié, et plus souvent qu'autrement, il est bien instruit.

L'idéal de démocratisation de la culture est réalisé grâce à Georges-Émile Lapalme en 1961 avec la création du ministère des Affaires culturelles. Dans son texte *Pour une politique*, le ministre accorde une grande importance à la culture⁹². Francine Couture constate, à la lecture de ses *Mémoires* qu'il « [...] défendait des valeurs de modernité en art, valeurs qui, au début des années 1960 dans le cas des arts visuels, s'incarnaient dans l'art abstrait, prolongement des recherches artistiques entreprises par les automatistes au début des années 1940⁹³ ». Il est d'ailleurs un défenseur des artistes que Duplessis méprisait et veut améliorer leur situation en faisant en sorte que l'État accorde « [...] à l'artiste une place dans la société et améliore sa qualité de vie⁹⁴ ». Le nouveau ministère réunit les services hérités du ministère de la Jeunesse et du Secrétariat d'État.

Georges-Émile Lapalme s'inspire du modèle français d'André Malraux, ministre des Affaires culturelles (1959-1971). Lapalme et Frégault rencontrent d'ailleurs Malraux et établissent des relations avec le gouvernement français durant les années 1960. Le thème de la culture n'est pas forcément une question stratégique du nouveau gouvernement de Lesage et pendant tout son mandat au ministère, Lapalme se heurte, à maintes reprises, à ses collègues députés qui l'encouragent peu, sans oublier l'opposition en Chambre de l'Union nationale, dont le langage anti-communiste est au goût du jour⁹⁵. C'est d'ailleurs pourquoi il démissionne quelques années plus tard et que Pierre Laporte devient le nouveau ministre des Affaires culturelles en 1964. Peu sont ceux qui encouragent Lapalme, selon le sous-ministre Guy Frégault : « L'homme qui jette les bases du ministère en 1961 est de son temps à l'échelle du Canada ; à

⁹² Marcel Fournier, « G.-É. Lapalme : culture et politique », dans Jean-François Léonard (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1988, 297 p., pp. 159-166, p. 164.

⁹³ Francine Couture, « Projet politique, projet artistique », dans Jean-François Léonard (dir.), *op. cit.*, p. 151-157, p. 151.

⁹⁴ Francine Couture, *ibid.*, p. 154.

⁹⁵ Jean-Charles Panneton, *Georges-Émile Lapalme. Précurseur de la Révolution tranquille*, Montréal, VLB éditeur, 2000, p. 143.

l'échelle du Québec, il précède son temps⁹⁶ ». Le budget accordé au ministère est mince et les effectifs, réduits (un sous-ministre et trois secrétaires), ce qui ne donne pas d'excellentes conditions de travail et ne suffit pas pour rattraper rapidement le retard culturel du Québec. Le terme retard doit être compris ici au sens du manque d'équipements de diffusion et de promotion culturelle sur le territoire du Québec. Les bibliothèques sont inexistantes en dehors des grandes villes et les fonds de livres sont extrêmement pauvres⁹⁷. Souvenons-nous du temps des livres mis à l'Index sous Duplessis.

Guy Frégault a pour tâche de recenser les organismes culturels comme la bibliothèque Saint-Sulpice, le Conservatoire de musique, le Musée du Québec et les Archives, entre autres, et en tire un rapport qui n'augure rien de bon : manque de motivation des employés, insuffisance des ressources humaines, bureaucratie trop lourde, etc. Il encourage aussi trois nouveaux organismes qui voient le jour : l'Office de la langue française, le Département du Canada français d'outre-frontières et le Conseil provincial des Arts. La Maison du Québec à Paris, inaugurée le 5 octobre 1961, est représentée par Robert Élie. La première collaboration entre le Québec et la France se matérialise en 1962 lors d'une première exposition de peintres québécois, intitulée *L'art au Canada*, présentée à Bordeaux. Parmi les artistes exposés, on trouve Suzor-Côté, Gagnon, Borduas, Pellán et Riopelle. Le Musée d'art contemporain voit le jour en 1964.

Le ministère des Affaires culturelles fonde également le Conseil des arts du Québec qui jouera le même rôle que le Conseil canadien. Il est défini dans la loi comme étant un organisme consultatif du ministère, sans mandat bien circonscrit toutefois, mis à part celui d'analyser les demandes de subvention et de collaborer avec le ministère afin de déterminer le budget pour le programme de subventions⁹⁸. Ce n'est qu'en 1963 qu'on trace les grandes lignes de l'amorce d'une politique culturelle au Québec.

C'est le livre blanc de Pierre Laporte, daté de 1965, qui sera ce commencement, mais il n'est jamais adopté en Chambre. Frégault, qui a participé à la

⁹⁶ Guy Frégault, cité dans Jean-Charles Panneton, *Georges-Émile Lapalme. Précurseur de la Révolution tranquille*, *ibid.*, p. 143.

⁹⁷ Jean-Charles Panneton, *op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 148.

préparation et à la rédaction du document, rapporte que si le livre blanc avait été accepté, il aurait proclamé les objectifs nationaux d'une politique culturelle québécoise⁹⁹. Guy Frégault est ministre adjoint des Affaires culturelles du Québec de 1961 à 1966 et de 1970 à 1975. C'est lui qui assure la continuité entre les différents ministres et compte parmi les plus importants architectes de la politique culturelle au Québec¹⁰⁰. Ce texte est d'une grande importance, car il énonce une vision large de la culture. On peut y lire les stratégies de la démocratisation et une intention d'élargir la notion de culture sur laquelle on se penchera en profondeur plus loin dans cette étude.

Le modèle de démocratisation de la culture, quoique très apprécié au début des années soixante et déjà revendiqué durant la modernité québécoise par le critique d'art Robert Ayre, a été sévèrement critiqué et mis en échec. Si en France, le modèle est remis en question à la fin des années 1960, au Québec, c'est plutôt au début des années 1970 qu'on révisé les impacts de la politique culturelle. Le sous-ministre de la Culture, Guy Frégault, qui suit de près les débats autour du modèle français, constate, quant à lui, un demi-échec de la démocratisation de la culture et prône le modèle de la démocratie culturelle, en complément au premier, dans son *Bilan provisoire*¹⁰¹. Nous aurons l'occasion de préciser ultérieurement cette voie ouverte par Frégault.

Sur le bilan de la démocratisation de la culture sous Lapalme, Laporte et Frégault durant les années 1960, Michel Roy, qui cite Denis Monière, affirme que la *Révolution tranquille* a conduit à de nombreuses transformations dans la structure de l'État, car elle veut accroître « [...] le rôle des citoyens dans la vie politique et les

⁹⁹ Guy Frégault, *Chroniques des années perdues*, Ottawa, Les Éditions Leméac, 1976, p. 164-165.

¹⁰⁰ Il est sous-ministre sous Georges-Émile Lapalme entre 1961 et 1963 et Pierre Laporte entre 1964 et 1966. Jean-Noël Tremblay assume le ministère entre 1966 et 1970. François Cloutier est élu pendant un mandat allant de 1970 à 72 et Guy Frégault devient à nouveau le sous-ministre qui travaillera également avec Claire Kirkland-Casgrain, dont le mandat de ministre dure de 1972 à 73 et celui de Denis Hardy allant de 1973 à 75, jusqu'à l'arrivée de Jean-Paul L'Allier (1974-1976). Le *Livre vert* de ce dernier fait référence au *Livre blanc* de Laporte et aux conclusions de Frégault sur le demi-échec de la politique de démocratisation de la culture. Entre 1976 et 1990, voici la liste des ministres des Affaires culturelles : Louis O'Neil (1976-78), Denis Vagueois (1978-81), Clément Richard (1981-85), Gérald Godin (1985) Lise Bacon (1985-89), Lucienne Robillard (1989-90) et Liza Frulla (1990-1994). Source pour ces dates : Guide parlementaire québécois, publié par le Service de la recherche de l'Assemblée nationale : <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=1735>. Page consultée en ligne le 20 janvier 2012.

¹⁰¹ Guy Frégault, « Bilan provisoire – septembre 1975 », dans Jean-Paul L'Allier, *Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre blanc*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976, p. 53-62.

inciter à participer activement au processus de changement, en leur montrant que par le vote et les pressions diverses, ils [peuvent] influencer sur les décisions politiques¹⁰² ». Les artistes ne manqueront pas d'occasions pour s'emparer de ce droit. Mais Roy pense que « la démocratisation culturelle va de pair avec une idéologie de récupération culturelle puisque la démocratie ne met pas en cause la culture, mais seulement l'inégalité de sa répartition¹⁰³ ». Pour sa part, Yves Robillard salue les accomplissements du ministère de la Culture des années 1960.

Robillard raconte qu'il est à Paris entre 1960 et 1964, qu'il est impliqué dans l'exposition d'artistes québécois au Festival Spolète (Italie) puis invité par Guy Frégault à assumer la sous-direction du Musée d'art contemporain. Il revient donc à Montréal. Au même moment, il s'occupe d'un projet pour le ministère des Affaires culturelles, soit le Symposium de sculpture du Mont-Royal dont il assure la coordination¹⁰⁴. Il est également secrétaire de l'Association des arts plastiques qui prend la relève de l'Association des artistes non figuratifs du Québec. Il affirmera : « Paul Mercier, qui fut le premier titulaire du Service des arts plastiques au ministère des Affaires culturelles, m'avait demandé de saborder l'Association des artistes non figuratifs pour former une association professionnelle des artistes du Québec, ce que je fis avec le consentement, évidemment, des membres¹⁰⁵ ». Robillard ajoute que le ministère « [...] s'est intéressé à toutes les tentatives d'organisation communautaire dans le domaine de l'art¹⁰⁶ », et à la mise sur pied de l'Association des sculpteurs du Québec, de l'Atelier libre de recherche graphique et de GRAFF. Il crée le programme de subventions d'aide à la création en 1964 (Roland Giguère, Robert Roussil et Armand Vaillancourt comptent parmi les boursiers) et le Service des Arts plastiques en 1965, prône un système de musée-o-bus qui débouchera sur les tournées de « culture vivante » en 1970, fonde la revue *Culture vivante* et ensuite *Forces* conjointement avec Hydro Québec. Cette dernière revue correspondrait davantage aux idéaux de Frégault,

¹⁰² Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours*, Montréal, Éd. Québec/Amérique, 1977, p. 322. Cité dans Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subversion : Montréal 1975-1980*, op. cit., p. 85.

¹⁰³ Michel Roy, *ibid.*

¹⁰⁴ Yves Robillard, « La politique culturelle au début des années 1960 », dans Jean-François Léonard (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1988, pp.169-172, p. 169.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 171.

selon Robillard, puisqu'elle jumelle différents domaines de la connaissance et s'adresse à un très large public. Il est intéressant de constater cet éloge du ministère fait par Robillard, lui qui se prétend anti-institutionnel. Robillard conclut que Lapalme et le PLQ se sont engagés envers les artistes et les ont appuyés dans leurs droits¹⁰⁷. De plus, il affirme que de 1960 à 1980,

[...] les artistes du milieu québécois ont cru que les subventions fédérales et provinciales pouvaient les aider à vivre ; ils ne se sont pas ouverts à un marché de collectionneurs. Or quelque chose de nouveau se passe actuellement, dans le sens d'une plus grande attention aux institutions, à toute la structure économique sous-jacente à la création. Cette tendance actuelle fait que je suis moins pessimiste que vous.¹⁰⁸

Le constat est juste. Les artistes se sont principalement préoccupés de devenir des travailleurs culturels éligibles aux subventions d'un État mécène et peu d'efforts ont été faits en vue de parvenir à une autonomie professionnelle vis-à-vis des gouvernements, par exemple dans la création et le développement d'un marché de collectionneurs, ce qui transforme les artistes en éternels prestataires de l'État.

1.2.2 Les associations d'artistes

Durant ces années de démocratisation de la culture, on voit naître les principales associations d'artistes au Québec tel que décrites par Robillard. Une jeune génération d'artistes participe à l'énoncé de nouvelles valeurs sociales et pose l'art comme moteur possible de changement sociétal. Si, d'un côté, l'art institutionnel est synonyme de formalisme géométrique et de post-automatisme, de l'autre côté, cette jeune génération pose de nouvelles balises pour l'art. L'artiste assume un rôle social et l'art se doit de s'immiscer dans toutes les sphères de la vie quotidienne. Une modification culturelle est en marche ; la forme de l'œuvre est changée, les lieux d'exposition deviennent diversifiés et les modes de réception varient. L'espace public est investi d'œuvres immatérielles. L'artiste est d'avis que sa fonction est celle d'un intervenant social et il collabore avec l'État dans la création d'un nouveau champ de

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰⁸ Yves Robillard, « Table ronde sur la culture », dans Jean-François Léonard (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, *ibid.*, p. 181.

l'art et d'une nouvelle société québécoise¹⁰⁹. Nous sommes alors à l'ère des discussions et des contestations. Le milieu *underground* naît dans ce contexte.

Le plus important débat sur la notion d'*underground* a eu lieu à la Casa Loma, dans le cadre de l'exposition *Québec underground* tenue entre le 21 et le 23 mars 1973¹¹⁰. Cet article fort intéressant précise les positions des intervenants chevronnés en la matière et en vogue durant les années 1970. Gilles Hénault est l'un d'entre eux. Il a été le directeur du Musée d'art contemporain entre 1966 et 1971 et c'est lui qui y a organisé l'exposition *Présence des jeunes* (1966) avec, entre autres, Serge Lemoyne, il a aussi présenté les travaux de Fusion des arts en 1967 (Richard Lacroix), préparé une rétrospective sur Jean-Paul Mousseau (1967), voulu montrer *Futuribilia* (1968) de Maurice Demers, et ouvert les portes à *Opération Déclat !* (1968) dont les débats ont finalement été menés à la Grande bibliothèque sur la rue Saint-Denis. Les autres participants du débat sont Yves Robillard (professeur en histoire de l'art à l'UQÀM), Normand Thériault (critique d'art à *La Presse* et commissaire indépendant), Guido Molinari (peintre), Ronald Richard (artiste des Fabulous Rockets), Luc Béland (peintre) et Raymond Charland (artiste et professeur d'Histoire de l'art).

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, Robillard affirme, lors de ce débat, que, dans les arts plastiques, *underground* est synonyme « d'extra-média traditionnel, extra-fonction traditionnelle et populaire », c'est-à-dire que « l'*underground* veut rejoindre plus de personnes », mais aussi et surtout, il est populaire en ce sens qu'il tente de « sortir des cadres traditionnels de la peinture », par exemple¹¹¹. Pour ses tenants, l'important est de trouver des formes d'expression qui « rejoignent le plus grand nombre de personnes¹¹² ». Quant à Normand Thériault, il affirme que *underground* désigne le travail d'artistes qui se sont produits « hors des formes traditionnelles qui sont la peinture, la sculpture, la gravure et autres types, afin de rejoindre le public¹¹³ ». Nous observons que, dans le cas de Robillard, comme dans

¹⁰⁹ Lire à ce sujet les recherches de Francine Coutre et de Michel Roy.

¹¹⁰ Gilles Hénault, Yves Robillard, Normand Thériault, Guido Molinari, Ronald Richard, Luc Béland et Raymond Charland (participants), René Blouin et Lyse Levasseur (recueillent les propos), « L'*underground* se débat », *Médiart*, avril-mai 1973, p. 3-6.

¹¹¹ Yves Robillard, *ibid.*, p. 3.

¹¹² *Ibid.*, p. 5.

¹¹³ Normand Thériault, *ibid.*, p. 3.

celui de Thériault, les nouvelles formes d'art sont importantes, tout comme le fait de rejoindre le public. Le public est au cœur des préoccupations de ces deux théoriciens et pour eux, l'*underground* concerne à la fois un nouvel art et un nouveau public. Ce public est rejoint par des « formes d'expression qu'il connaît déjà », selon Thériault, et c'est pourquoi, dit-il, *Les mécaniques*, les discothèques de Mousseau, entre autres, sont des « formes élues de ce nouvel art¹¹⁴ ». Quant à l'ancien directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, il considère que tout nouvel art commence par être *underground* même « quand il va au musée », selon ses termes¹¹⁵, car « il crée un impact et scandalise ». Hénault ajoute qu'il s'agit d'un « art qu'on veut le plus populaire possible, le plus répandu possible », même s'il s'agit au départ « d'une expression qui a pu être cachée ». Celle-ci « rejoint un public plus grand », selon ses termes¹¹⁶. Et ces nouvelles expériences sont, pour Hénault, « de l'art, un certain art, une certaine conception de l'art, un phénomène culturel¹¹⁷ ». C'est pourquoi pour Guido Molinari, l'utilisation du terme est abusive. Selon ce peintre, l'art *underground* renvoyait à des formes d'expression artistique déjà très connues et acceptées par l'institution et le milieu de l'art si l'on parle de Lacroix, Mousseau, Vaillancourt, Roussil, etc.¹¹⁸. Dans le débat sur *Québec underground*, Raymond Chartrand, un des intervenants, pose la question de la notion d'avant-garde¹¹⁹. Ronald Richard emprunte la même voie et pense que « l'*underground* peut prendre la place d'avant-garde et d'art expérimental¹²⁰ ». Selon Francine Couture¹²¹ aussi, comme nous l'avons vu, le mot *underground* serait l'équivalent d'avant-garde artistique politisée et engagée. L'auteure cherche à « expliquer ou comprendre le processus culturel que ces débats sur l'art ont engendré à l'intérieur du champ de l'art¹²² ». Couture a abordé la question de la nouvelle définition de l'art telle que posée par les artistes qui « étaient principalement intéressés à explorer le rôle d'animateur social de l'artiste afin de rejoindre un public

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Gilles Hénault, *ibid.*, p. 3.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁸ Guido Molinari, *ibid.*, p. 5.

¹¹⁹ Raymond Chartrand, *ibid.*, p. 5.

¹²⁰ Ronald Richard, *ibid.*, p. 4.

¹²¹ Francine Couture, « 1965 : L'idée de novation artistique dans la critique d'art hebdomadaire », *op. cit.*, p. 9-10.

¹²² *Ibid.*

plus large que celui du circuit officiel de l'art¹²³ ». De plus, elle a étudié tous les changements opérés en ce qui concerne la fonction de l'art, la manière dont l'artiste revendique une reconnaissance professionnelle auprès de l'État, le nouveau statut du public ou de l'artiste à l'ère de la démocratisation de la culture. La reconnaissance passe par le travail que peuvent faire les associations d'artistes.

Voici en résumé quelques exemples d'associations naissantes en arts visuels. On assiste à la fondation de l'Association des sculpteurs du Québec (ASQ) en 1961 et de la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ) en 1966¹²⁴. On revendique l'implantation, entre autres, d'un système de subventions à la création, de nouveaux espaces d'exposition, un musée d'art contemporain, entre autres. De manière occasionnelle et afin d'avoir une meilleure force de frappe, ces associations s'organisent en fronts de créateurs et présentent des plates-formes revendicatrices auprès de l'État.

Il y a d'abord l'*Opération Déclat* (1968), organisée par Serge Lemoyne, André Fournelle et Claude Paradis dans la perspective de célébrer le manifeste *Refus global*. Rappelons que la première exposition rétrospective de Paul-Émile Borduas, artiste automatiste, a eu lieu en 1962 au Musée de Québec. Les tenants de la *Révolution tranquille* s'identifient à cette modernité artistique et veulent la mettre en valeur puisqu'elle a subi une certaine répression de la part du régime de Duplessis, comme si une certaine justice était désormais possible envers les automatistes autrefois réprimés par l'État. L'*Opération Déclat*, qui dure cinq jours, représente un moment phare de la démocratisation culturelle et de la volonté des artistes à collaborer avec l'État. Ayant eu lieu à l'ancienne Bibliothèque nationale du Québec sur la rue Saint-Denis et au Musée d'art contemporain, ce rassemblement, sorte d'États généraux de la culture, vient fixer les énergies déployées dans le champ culturel et artistique vers « une remise en question de la situation sociale de l'art¹²⁵ », voire la démocratisation du champ artistique. Même si l'*Opération Déclat* est « une occupation » imprégnée d'une vision humaniste, la démocratisation du système artistique telle qu'opérée renverse plusieurs pratiques élitistes d'autrefois. Et un retour au passé semble désormais impensable.

¹²³ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁴ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *op. cit.*; et Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*, *op. cit.*

¹²⁵ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *ibid.*, p. 26.

Quatre grands thèmes sont à l'ordre du jour : art et société, diffusion, création, recherche et expérimentation.

De ce grand rassemblement, découlent quelques orientations majeures, soit la volonté qu'un seul organisme regroupe l'ensemble des artistes afin qu'il négocie ses revendications avec l'État. Quelles sont les demandes? Les artistes veulent que l'État soit décentralisé en matière artistique, qu'il améliore l'enseignement (rapport Parent de 1963 et rapport Rioux de 1968), qu'il rédige une politique culturelle, bien que le livre blanc de Laporte (1965) soit un document de référence pour l'État, et qu'il fournisse des mesures de soutien adéquates à la création et à la diffusion. Les artistes en arts visuels ont des revendications plus précises. Pour eux, l'État doit s'engager à :

1. mettre sur pied une banque d'œuvres et de galeries étatiques avec succursales à l'étranger, cogérées par les créateurs ;
2. mettre le Musée d'art contemporain à la disposition des créateurs pour qu'ils fassent un centre de recherches audiovisuelles applicables à la création ;
3. ramener le Musée d'art contemporain dans le centre-ville ;
4. faire de tous les musées des centres de rencontres avec cafés, théâtres, cinémas, salles de spectacle, etc. ;
5. remplacer les concours par des expositions thématiques (expo pop, expo cinétique) ;
6. permettre aux créateurs de diffuser dans les périodiques populaires, sous forme de feuilles mobiles, leurs recherches formelles et graphiques, leurs pensées et leurs projets librement conçus.¹²⁶

À titre de travailleur culturel, l'artiste veut cogérer et administrer son espace de production. Il cherche également à rejoindre un public élargi, entre autres, par la création d'espaces de discussion dans le musée et la diffusion de ses recherches dans les médias. Il se revendique d'un humanisme certain et s'engage sur le terrain social¹²⁷. La collectivité de créateurs aurait une fonction sociale à assumer pour autant que l'État

¹²⁶ Voir à ce sujet le *Rapport de l'Opération Déclat*, publié dans Yves Robillard (dir.), *Québec underground 1962-1972 : Dix ans d'art marginal au Québec* : Volume 1, *op. cit.*, p. 364.

¹²⁷ Cette idée de l'artiste humaniste a déjà été analysée par Francine Couture dans son texte sur les *Identités d'artiste*. Voir aussi Michel Roy, « Artiste et société : Professionnalisation ou action politique », dans *L'éclatement du modernisme*, Tome 2 : Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Francine Couture (dir.), Montréal, VLB, 1997, p. 371.

lui accorde ce qu'elle demande. Michel Roy a avancé dans son mémoire de maîtrise, à juste titre, l'hypothèse selon laquelle les artistes de l'*Opération Déclat* ont cherché à réformer le système de l'art et non pas à le renverser. Ils ont alors collaboré avec l'État dans la formulation d'un nouveau champ artistique. Parmi les artistes qui ont organisé et formulé les revendications de ce grand rassemblement, nous comptons Serge Lemoyne, André Fournelle, Yves Robillard, Ronald Richard, entre autres, tous des acteurs dont traite cette étude. C'est donc dire qu'avant même de s'engager sur le terrain d'une démocratie culturelle, ces mêmes acteurs avaient aussi revendiqué la démocratisation de la culture et œuvré avec l'État, tout en reconnaissant les institutions artistiques.

En 1969, à la suite de l'*Opération Déclat*, les artistes mettent sur pied le Front commun des artistes créateurs, aussitôt né aussitôt mort, qui critique l'action gouvernementale dans le domaine culturel¹²⁸. Le Front populaire des créateurs (1970) s'ensuit. Selon Michel Roy, les luttes se focalisent sur des concours artistiques (70-72) et s'intensifient pour toucher la politique entière du ministère des Affaires culturelles (72-74). Le Front populaire des créateurs regroupe la SAPQ, l'ASQ, la galerie Média et la Société des Artisans du Québec. Puisqu'il est encore très proche de l'*Opération Déclat*, le front commun continue le travail entamé en 1968 et porte de l'avant ses revendications. Il demande à rencontrer le ministre responsable des Affaires culturelles, Jean-Noël Tremblay, et invite ses membres à aller à Québec faire un nettoyage ; les membres devraient apporter un balai. La rencontre en mars 1970 prend le nom de « Opération balayage » ou nettoyage. Cette opération permet, entre autres, la mise sur pied d'une consultation permanente auprès des artistes par le biais de leurs associations, soit l'implantation d'un Comité ad hoc du ministère des Affaires culturelles.

Malgré le fait que les actions de l'État soient réduites, discrètes et lentes (la politique culturelle n'est prête qu'en 1976), il a tout de même considéré quelques-unes des nécessités des artistes en termes de reconnaissance économique. En 1972, la Banque d'œuvres d'art est créée. On voit apparaître alors un État qui s'intègre dans le marché de l'art, achetant et fixant même la cote des artistes. Les œuvres de cette banque seront louées et prêtées pendant l'année. Le Conseil des arts du Canada fonde, en 1973, le programme pour financer les galeries parallèles. Parmi lesquelles se

¹²⁸ Lire Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subversion : Montréal 1975-1980*, op. cit.

trouvent GRAFF (1966), Média (1969), Véhicule art (1971), Powerhouse (1973), Optica (1974), etc. Les membres de ces galeries parallèles profitent d'un milieu d'exploration artistique et participent aux diverses associations d'artistes dans l'élaboration des revendications auprès de l'État.

En 1973, au fédéral, on invite les artistes à une conférence régionale intitulée *Vous, les arts et l'État* qui sera présidée par Jean-Louis Roux sous l'autorité de la Conférence Canadienne des Arts. Les grands thèmes de la conférence sont la démocratisation de la culture, la décentralisation et la régionalisation artistique¹²⁹. Le but est d'adapter la politique culturelle fédérale, une fois les consultations régionales terminées. Les associations du Québec demandent le rapatriement des sommes allouées à la culture (ce que sera repris par le sous-ministre de la Culture du Québec, Denis Hardy, l'année suivante), la démission de Guy Frégault et la mise en forme d'une politique culturelle. Les associations et artistes qui assistent aux conférences du fédéral s'organisent en États généraux de la culture à la Cité des jeunes de Vaudreuil (juin, 1973). C'est un moment clé, un point tournant pour les artistes, selon Roy, car les événements de cette année démontrent, hors de tout doute, l'incompatibilité entre les différentes associations et l'impossibilité de former un bloc homogène contre l'État¹³⁰. L'auteur affirme même qu'après cette année-là, les membres des associations en arts visuels se limiteront à la défense de leurs intérêts et droits, délaissant les revendications sociales. Mais un nouveau front naîtra de la rencontre à Vaudreuil, soit le Front commun des travailleurs culturels du Québec, présidé par Armand Vaillancourt.

Parallèlement à cette nouvelle organisation, le Groupe de Recherche sur la Souveraineté culturelle du Québec, animé par Marcel Rioux, tient un Tribunal de la culture québécoise (1973-75). Roy raconte que « cette enquête s'inscrit dans un vaste débat sur l'existence d'une politique culturelle québécoise, débat qui aboutira à la publication du livre vert du ministre L'Allier en 1976¹³¹ ». La deuxième partie de cette thèse développera davantage le rôle du Tribunal de la culture en ce qui a trait à la notion de *nouveaux publics* qu'on retrouvera également dans la politique culturelle de L'Allier.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹³¹ *Ibid.*, p. 48.

En somme, les artistes se sont organisés et regroupés dans le but d'élaborer leurs positions sur une politique culturelle. Leur vision de la culture rejoint celle, encouragée par le nouvel État mécène, soit la démocratisation. Il y a ici une correspondance d'idées et de volonté, de part et d'autre, de préparer les orientations culturelles même si parfois l'État ne semble pas emboîter le pas assez rapidement en regard des revendications des artistes. Mais il est clair que d'une part, les artistes veulent obtenir une reconnaissance et que d'autre part, l'État les invite à énoncer leurs besoins. À ce sujet, Michel Roy écrit que les luttes corporatistes des artistes et de leurs associations ont laissé « [...] certaines traces dans les politiques du ministère des Affaires culturelles du Québec¹³² ». Cette collaboration continuera pendant la décennie 1960-1970 et les suivantes, jusqu'à nos jours.

Outre l'idéal de la démocratisation de la culture, certains artistes semblent partager d'autres fins culturelles. Même si ce n'est pas clairement exprimé dans les nouvelles revendications des artistes qui réclament une reconnaissance professionnelle, on peut déceler une certaine sensibilité pour le modèle de la démocratie culturelle : « Opération Décllic veut formuler une nouvelle politique d'animation et de promotion culturelle¹³³ », peut-on lire dans les actes de la rencontre. Ici le terme « animation » implique une autre idée de l'art et de l'artiste, c'est-à-dire que l'art peut être de l'animation culturelle, et il est désormais question que l'art et l'artiste cheminent vers le public avec d'autres intentions. Ce qui indique que certains artistes de l'*Opération Décllic* avaient déjà, tout doucement, tricoté les mailles d'une nouvelle vision de la culture dont certains fils conducteurs se trouvaient dans les déclarations de Lemoyne, Fusion des arts, Demers, Mousseau, Vaillancourt, Richard, etc., soit ceux qui ont participé au rassemblement et aux réunions des quelques associations et artistes mentionnés. Michel Roy voit nettement déjà chez Lemoyne et dans les expériences des groupes Nouvel Âge, Horlogers du Nouvel Âge et Zirmate, dans la première moitié des années 1960, « [...] un souci de décroisement des arts par une animation socioculturelle qui fait souvent appel à la participation du public. Les artistes veulent intégrer leurs productions artistiques dans le milieu social, la population dans son ensemble devient la clientèle visée¹³⁴ ». Parallèlement aux artistes, le gouvernement

¹³² *Ibid.*, p. 68.

¹³³ Opération Décllic, « « En collaboration », Texte des rencontres tirés de Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 1, *op. cit.*, p. 354.

¹³⁴ Michel Roy, *op. cit.*, p. 72.

lui-même est aussi sur le point de réviser ses orientations en matière culturelle en faisant d'ailleurs la promotion de l'*Art vivant* et en incluant les idéaux des artistes dans ses propres politiques culturelles. Ce sera le cas pour Laporte ou Frégault comme on le verra sous peu. De plus, le gouvernement est favorable aux propositions des artistes, peu importe si l'art s'adresse à une élite ou s'il vise la masse de gens.

1.2.3 Du côté de la production d'un art de participation

Motivés par leur rêve de transformation de la société par l'art, dans les lieux publics et de consommation de masse, les artistes des années 1960 proposent un art visant la participation populaire, un art qui contribuerait à la remise en question de l'aliénation et des valeurs individualistes¹³⁵. La production est très large du point de vue des médiums utilisés et plusieurs artistes ont décidé de faire un art événementiel qui implique la participation active des spectateurs. Ce public est extrêmement varié et sa participation vise à éliminer la vision romantique du génie créateur de l'artiste. Il y est aussi question de souligner le potentiel créateur du public. Le Bar des arts, organisé par Serge Lemoyne et Gilbert Langevin ou encore la *Semaine A* de 1964, comptent parmi les premières expériences de décroisement artistique et d'ouverture vers des nouveaux publics. Mais juste avant l'apparition des événements et des environnements, des artistes explorent les limites de la sculpture, du mouvement et d'une possible participation de la part du public. Frank Popper voit dans l'art cinétique une des premières formes d'art visuel qui invite le public à participer.

D'entrée de jeu, quelques sculpteurs de la génération antérieure à celle étudiée, œuvrant parallèlement à ceux de la nouvelle génération, délaissaient la sculpture statique et examinaient déjà les possibilités qu'offrait l'objet sculptural animé. À titre d'exemple, mentionnons les sculptures mobiles créées par Françoise Sullivan, comme son rideau de scène (1965), composé de pièces de métal suspendues avec lesquelles les danseurs composaient leurs mouvements chorégraphiques ou encore *Aeris ludus* (1967), dont les éléments s'agitaient au gré des vents, œuvres qui transgressaient déjà les limites de la sculpture statique. Il en va ainsi pour les colonnes

¹³⁵ Ce résumé de l'art participatif des années 1960 et 1970 reprend notre texte publié aux éditions Lux, le revoit, l'augmente et le transforme.

d'Ulysse Comtois, comme *Colonne n° 8* (1967) pourvues de disques superposés suivant un axe vertical ou un pivot central et que les visiteurs pouvaient modifier manuellement.

Précédant l'Expo 67 de quelques mois à peine, le Musée d'art contemporain de Montréal dévoilait une magistrale exposition internationale intitulée « Art et mouvement ». Très visitée, elle comprenait des espaces polysensoriels et des objets équipés de jeux de lumière. Dans le même esprit lumineux-cinétique, la grande murale réalisée en 1962 par Jean-Paul Mousseau pour l'édifice Hydro-Québec, sur la rue René Lévesque, fait office de précurseur¹³⁶. On peut affirmer que la sculpture cinétique commence au Québec, avec les objets de Jean-Claude Lajeunie *L'émissaire* (1966) ou *Les sauteurs* (1966) ou avec *La nourrice* (1967) de Serge Cournoyer. D'autres créateurs empruntent ce chemin et conçoivent cette nouvelle sculpture qui implique un public surtout actif et convié à coopérer. *La Machine* (1966), une structure musicale activée par les mains des visiteurs, de Jean-François Dallegret est un bon exemple de la nouvelle tendance. En même temps que ces œuvres dont les objets sont isolés dans l'espace, naît ce qu'on peut supposer être le premier environnement québécois. Dévoilée à l'exposition *Présence des jeunes* en 1966 au Musée d'art contemporain de Montréal, la célèbre *Salle de jeu* de Serge Lemoyne comprend plusieurs jeux, précédemment enduits de peinture fluorescente de manière à appuyer la nature fantaisiste et amusante de cet environnement ludique¹³⁷. Il y a des jeux de fléchettes, d'anneaux, de poches et un « flipper » ou billard électrique, similaire à ceux qu'on retrouvait dans tous les snack-bars ou encore maintenant dans des arcades électroniques. On peut voir les entrailles de la machine aux mille ramifications ainsi que son fonctionnement lorsqu'elle est en marche. Cette machine ordinaire, que l'on actionne en y insérant une pièce de monnaie, prend ici un tout autre statut, celui d'œuvre d'art. Lemoyne négocie l'espace de l'exposition avec Gilles Boisvert qui exhibe, pour l'occasion, le premier environnement de conscientisation sociopolitique, nommé *TVRoom*¹³⁸. L'espace, entièrement tapissé de blanc, contient un mannequin vêtu d'un costume d'astronaute et installé face à un téléviseur lui aussi tout blanc. Sur

¹³⁶ Sur la scène internationale, un des plus connus de cette mouvance est sans conteste Jean Tinguely avec ses machines gigantesques et autodestructrices.

¹³⁷ C'est dire que l'installation *in situ* qui connaîtra son heure de gloire dans les années 1980 était déjà dans l'air lors des expériences des années 1960.

¹³⁸ Boisvert a réalisé aussi *Environnement gonflé* en 1970.

les murs, mises en valeur par un éclairage rouge, des images prises dans les journaux, font référence aux luttes raciales menées aux États-Unis pendant les années 1960.

Nous nous permettons d'introduire ici l'analyse que propose Catherine Millet sur la réception de l'art contemporain par l'institution traditionnelle. Nourrie d'une vision linéaire du temps et de la notion de progrès qui préside à son propos, Millet postule que « [...] l'art contemporain était une réalisation de la modernité. Plus exactement, il réalise le programme de la modernité [...] »¹³⁹, en ce sens que contrairement à la modernité refusée et ignorée des institutions, l'art contemporain est bien reçu. Autrement dit, l'institutionnalisation ou la reconnaissance par l'État et le marché de l'art contemporain sont présentes, dès la genèse de celui-ci, ce qui ne semble pas avoir été le cas pour l'art moderne, selon Millet. Pour elle, d'entrée de jeu, ce sont les conservateurs des musées qui ont été « [...] les premiers à envisager la notion d'art contemporain »¹⁴⁰, car ces derniers ont occupé une place importante et grandissante dans le secteur de l'art contemporain depuis les années 1960 ; leur nombre a crû, leur fonction s'est institutionnalisée et s'est professionnalisée. Catherine Millet évoque à la fois des exemples de courants artistiques néo-avant-gardistes politisés ou plus formalistes. Les deux tendances auraient émoustillé l'intérêt des conservateurs.

Au Québec, les conservateurs des musées comme le Musée de Québec, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée des beaux-arts de Montréal ont encouragé la néo-avant-garde artistique politisée et ont invité les artistes à présenter leurs œuvres innovatrices, si elles pouvaient être adaptées à l'espace du musée, bien entendu. Certes, les œuvres à l'étude visent avant tout un nouveau public, mais ce dont il est question ici, c'est de l'attrait que ce type d'art suscite pour l'institution muséale, étant donné que les conservateurs se passionnent pour le phénomène.

Même si les exemples ne sont pas si nombreux, quelques expositions témoignent de l'intérêt du conservateur pour les nouvelles formes d'art. Nous n'avons qu'à penser au Musée des Beaux-arts de Montréal qui, en 1964, expose les peintures fluorescentes de Serge Lemoyne, réalisées devant un public dans le hall d'entrée lors du premier *happening* muséal québécois. L'artiste en est alors au tout début de sa carrière

¹³⁹ Catherine Millet, *op. cit.*, p. 159.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

et travaille également en marge du musée¹⁴¹. En 1966, il expose son environnement ludique et participatif, la *Salle de jeux*, avec celui de Gilles Boisvert, dans le cadre de l'exposition *Présence des jeunes* organisé par le conservateur Guy Robert, au Musée d'art contemporain de Montréal¹⁴². En 1967, Richard Lacroix, membre de Fusion des arts, est invité, sous la direction de Gilles Hénault, à exposer au Musée d'art contemporain de Montréal *Frapper la cocotte*, une sculpture cinétique ludique¹⁴³ et *Le rodrigal*, une des sculptures cinétiques de *Les mécaniques*, présenté à Terre des Hommes quelques semaines auparavant. Soulignons aussi qu'en 1968, Gilles Hénault demande à Maurice Demers d'inclure son environnement de science-fiction *Futuribilia* dans le cube blanc, mais l'artiste décline l'offre. Rappelons, par ailleurs, qu'à l'été 1968, le Musée des beaux-arts de Québec emboîte le pas de la tendance de l'art participatif et événementiel avec une exposition thématique, *Vacances*, réalisée par des artistes de Québec et des étudiant-e-s de l'Université Laval. Jusqu'à maintenant, ces faits n'ont pas été interprétés comme des marques d'une ouverture d'esprit de la part des conservateurs de musées, car les artistes se sont fait passer pour des révoltés opposés à l'*establishment*. Mais il n'en demeure pas moins que d'un côté, ils ont accepté l'invitation (sauf Demers, à cette époque-là) et que de l'autre, les conservateurs étaient fascinés par les nouvelles expérimentations, ce qui n'est pas le cas des conservateurs de la période moderne, selon Millet, qui ont refusé l'art de leurs contemporains ; le groupe des Automatistes n'a été reconnu qu'à partir des années 1960.

Les œuvres à l'étude n'ont pas été présentées dans les musées (à part le *Rodrigal*) ni dans les galeries, mais elles subissent une institutionnalisation et d'étatisation différente du processus traditionnel au moment même où elles sont produites. Ceci sera démontré plus loin dans le deuxième chapitre. De plus, les artistes du corpus avaient déjà exposé ou exposaient dans les musées et les galeries, au moment de leur réalisation. C'est dire que cette génération de créateurs étaient appréciés des conservateurs et galeristes. En somme, Millet voit d'un bon œil cette acceptation de la

¹⁴¹ Il a pu, pour cette occasion, faire un happening (peinture en direct) à l'intérieur du musée.

¹⁴² Voici sommairement la liste des directions du Musée d'art contemporain entre 1964 et 1980 : Guy Robert (1964-1966), Guy Viau (*intérim* 1966), Gilles Hénault (1966-1971), Henri Barras (1971-1972), Fernande Saint-Martin (1972-1977) et Louise Letocha (1977-1982).

¹⁴³ Rappelons qu'un des mandats du Musée d'art contemporain de Montréal, à l'instar des propos tenus dans le livre blanc de Pierre Laporte (1965), est de présenter de *l'art vivant*. Lire Pierre Laporte, *Livre blanc*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1965.

néo-avant-garde par l'institution comme si, enfin, l'art contemporain rendait justice à l'art moderne contestataire, par exemple, et pouvait s'accomplir lui-même.

Reprenons l'historique de la production d'un art participatif. Menées par une attitude surréaliste, les discothèques *La Mousse Spachèque* (1966-67) et *Le Crash* (1967) de l'automatiste Jean-Paul Mousseau proposent d'autres exemples d'environnement¹⁴⁴. Nous aurons l'occasion d'en dire davantage sur ces œuvres ultérieurement. Mousseau a réalisé d'autres discothèques surréalistes : *Chez le père Mousse* (1972) à Montréal et *La Mouche à feu* (1976) aussi à Montréal. L'artiste Irène Chiasson a fréquenté ces lieux.

Quoique la production d'environnements était rare chez les femmes artistes, Chiasson fait des expériences de synthèse des arts. L'historienne de l'art Lise Gagnon¹⁴⁵ raconte qu'afin d'accompagner une série de 31 collages, l'artiste demande à François Piazza, Anthony Phelps, Yves Leclair et Raymond Charland de lui donner des poèmes. Cette expérience donne forme à un document intitulé *Image et Verbe* lancé à la *Mousse Spachèque* le 8 novembre 1966. Le Musée d'art contemporain présente ce travail, une semaine plus tard (projections visuelles des collages et bande son des poèmes récités). Par la suite, l'artiste réalise des événements-spectacles dont *Spectacle global : Mythe 69*, le premier spectacle audio-visuel avec des structures gonflables, qu'elle monte avec Gilles Boisvert, Serge Cournoyer, Maurice Demers, Raoul Duguay et Jean Noël et qui est présenté à la Bibliothèque nationale du Québec¹⁴⁶. Un dôme transparent forme une enceinte et contient des gonflables où évoluent les comédiens et le public. Mais pour *Spectacle global : Mythe 69*, l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour rapporte que le public ne peut participer, malgré l'intention de l'artiste : « à cause de l'espace intérieur trop restreint¹⁴⁷ » des gonflables. En 1970, avec d'autres collaborateurs, Chiasson met sur pied *Globule*, un événement-spectacle, à l'auditorium

¹⁴⁴ La première fois que la *La Mousse Spachèque* a été présentée fut à Montréal en 1966. Elle fut aussi montée à Québec en 1967 et en 1968 à Ottawa, Alma et Varennes. Quant à la discothèque *Le Crash* de 1967, elle ne fut présentée qu'à Montréal. Elles furent toutes détruites.

¹⁴⁵ Lise Gagnon, « Portraits de groupes, portraits d'artistes et portraits de femmes », dans Francine Couture, (dir.), *Mises en scène de l'avant-garde*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal, 1987, p. 71-75.

¹⁴⁶ Chiasson a reçu une bourse du ministère des Affaires culturelles pour monter ce spectacle.

¹⁴⁷ Rose-Marie Arbour, « « Art public et technologie : Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron, Irène Chiasson », dans Francine Couture (dir.), *Technologies et art québécois. 1965-1970*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal, 1987, p. 63.

du Cégep Rosemont. Avec ses structures gonflables qui deviennent la marque caractéristique de son œuvre, elle participe par ailleurs à des environnements de Demers.

Au moment de l'Exposition universelle de 1967, événement majeur au Québec, le groupe Fusion des arts chemine pour faire reconnaître ses travaux. Les œuvres de ce groupe sont des pratiques de synthèse des arts. Yves Robillard, historien de l'art, critique à *La Presse* et membre fondateur de ce groupe, a rencontré en Europe des membres du Groupe de recherche en arts visuels (GRAV) composé entre autres de Julio Le Parc, Joël Stein et François Morellet. Leurs travaux, qui sollicitent la participation active et ludique ou encore créatrice du spectateur, influencent le collectif montréalais. Lors de l'Expo 67, celui-ci crée son premier environnement participatif composé d'objets recyclés mis en mouvement par les visiteur-e-s, *Les Mécaniques*, que nous analyserons ultérieurement. Sur la scène de la technologie, Maurice Demers crée le premier environnement de science-fiction intitulé *Futuribilia* (1968). C'est l'ère du *Village global* tel qu'entendu par Marshall MacLuhan qui suggère que l'être humain, grâce à la technologie et aux nouveaux moyens de communication, communit avec la planète entière. Chez ces artistes, le ludique semble être au cœur des démarches esthétiques.

C'est aussi le cas chez les Cozic. En 1968, Monique Brassard et Yvon Cozic présentent un *Environnement blanc* à l'École d'architecture de Montréal. Il est donné au public de déambuler sur une plateforme en forme de « z », comme s'il s'agissait d'une parade de mode. Le podium contraint, par sa forme, à faire un aller-retour. D'autres éléments esthétiques sont exposés tout le long du parcours, sur les murs et sur le sol. À mi-parcours du « z », le public peut actionner un dispositif de déclenchement lumineux. En arrivant entre deux panneaux munis chacun de six projecteurs se faisant face, les promeneurs sont tout à coup intensément éclairés et se trouvent, pour ainsi dire, sous les feux de la rampe. Les Cozic sont aussi connus pour leur implication dans l'événement d'animation culturelle pour enfants, *Pack-sac*, sur le Mont-Royal en 1973.

Aussi fertile, sinon plus, que les années 1960, le début de la décennie 1970 marque un tournant dans le domaine des œuvres événementielles. *Colab*, de Marc Lepage, est probablement une des plus importantes structures gonflables, soit une sorte d'immense environnement propice à la déambulation. Le gonflable est présenté au

Rhode Island School of Design en 1970 et mobilise une équipe de travail composée d'étudiant-e-s et d'un ingénieur. Bien plus qu'un simple labyrinthe, la structure comporte des atmosphères de fumée, de lumière et de sons d'ambiance et des projections sur les surfaces. Lors du vernissage, l'œuvre pluridisciplinaire associe des éléments de musique, de bal masqué, de théâtre, de danse, etc. Lepage s'inscrit dans la mouvance « art et technologie » initiée aux États-Unis par le célèbre groupe Experimentations in Art and Technologies (EAT), créé par Rauchenberg et Klüver, ainsi que les recherches dirigées par Gregory Kepes au Massachusetts Institute of Technology (MIT). Dans *Colab*, le public est invité à s'amuser et à participer activement au projet de l'artiste.

La même année, André Fournelle et Jean Sauvageau présentent leur environnement ludique *Le Pavillon du Synthétiseur* à Terre des Hommes dans l'ancien Pavillon de Monaco, œuvre à laquelle on accorde une attention particulière dans cette thèse. Sans qu'il s'agisse d'un environnement en soi, l'*Introscape* (1970) d'Edmund Alleyn est plutôt une sculpture-habitacle plurisensorielle qui propose au public d'entrer littéralement en son cœur et d'y vivre une expérience à la fois de conscientisation sociopolitique et ludique. Un objet en forme d'œuf couché s'ouvre lorsqu'on y insère une pièce de monnaie. On entre et s'assied, la porte se referme et on peut alors regarder une bande vidéo composée d'images télévisées, allant des actualités du racisme qui sévit aux États-Unis, à la guerre du Vietnam, à des extraits de films, l'ensemble faisant penser quelque peu au film de Guy Debord *La société du spectacle*, en passant par des sensations de froid ou de vol spatial.

La majorité des œuvres invoquées ici travaillent sur la notion de plaisir, mais certaines d'entre elles incitent aussi à la conscientisation du public sur des enjeux sociaux et politiques de la société de consommation. Il serait approprié de défendre l'idée selon laquelle plusieurs artistes des années 1970 investissent l'environnement de conscientisation sociopolitique et d'animation culturelle et sociale davantage que ceux de la décennie précédente. Comme nous l'avons vu précédemment, la notion d'animation culturelle existe déjà dans les *happenings* de Serge Lemoyne en 1964. En ce qui a trait au *happening*, c'est Allan Kaprow, aux États-Unis, qui a théorisé sur cette forme d'art. Le mot provient de l'expression *It's happening*. Il s'agit d'un art événementiel se réalisant sous les yeux du public et avec le public. Rappelons également les expériences du groupe Fluxus, né dans les années 1960, qui a influencé la

scène internationale. Ce collectif, qui a systématiquement refusé l'institution telle qu'elle était à l'époque, a reconfiguré la notion même de ce qu'est l'art tout en encourageant le public à collaborer aux œuvres. Si nous revenons à la notion de critique sociale à travers l'art, *Les mondes parallèles* (1969) de Demers interrogeait déjà la société de consommation et les effets néfastes de la technologie. Nous y reviendrons ultérieurement au cours de cette première partie. Mais, c'est avec son œuvre *Noël et la société de consommation* (1969) qu'un artiste introduit pour la première fois les notions de conscientisation sociopolitique et d'animation sociale et culturelle au sein d'un même environnement. D'autres environnements s'ensuivent tels *Travailleurs* (février 1970), *L'amour humain* (mai 1970) et *Femme* (avril 1971). Ce terrain esthétique est partagé avec d'autres artistes et collectifs comme Fusion des arts, le collectif de *Vive la rue Saint-Denis!*, Les Fabulous Rockets avec *Québec Scenic tour* et *Salon Apollo variétés* (1971), Francine Larivée et *La Chambre Nuptiale* (1976) et Melvin Charney avec *Les maisons de la rue Sherbrooke* (1976) du projet *Corridart*. Toutes ces œuvres seront analysées en deuxième partie.

Ce bref aperçu de la scène québécoise nous a permis de nous rendre compte que de la sculpture statique, on est passé à la sculpture animée investissant déjà un public actif, pour arriver à des environnements cinétiques complexes exigeant une implication plus importante. Quelques unes de ces œuvres invitaient déjà le public à une prise de conscience sociale et politique. L'ère de l'animation sociale et culturelle propose une plus grande coopération de la part des participant-e-s, que ce soit dans l'expérimentation des œuvres ou dans la production même du moment esthétique. La fin des années 1960 anticipe cette nouvelle perspective en arts visuels.

1.3 Vers une nouvelle action culturelle à la fin des années 1960 en Europe

1.3.1 Naissance du modèle de la démocratie culturelle en France et la notion de *non-public*

Si l'on se fie à l'histoire de la politique culturelle telle qu'écrite par le sociologue français Philippe Urfalino¹⁴⁸, c'est en France qu'on trouve l'origine d'une

¹⁴⁸ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

nouvelle vision de la politique culturelle, avec l'avènement de la démocratie culturelle. Dès 1968, l'action culturelle prend un chemin complémentaire au processus de démocratisation de la culture. Une quarantaine d'administrateurs de théâtres et de responsables des institutions culturelles se rencontrent en mai 1968 à Villeurbanne (France) afin de discuter de la politique culturelle défendue par le ministère d'André Malraux¹⁴⁹, politique de la démocratisation de la culture, en vogue à l'époque. Cependant, l'objectif de la rencontre est de déstabiliser ce projet culturel et de le mettre en échec. Les participants définissent ce qui sera la nouvelle action culturelle après avoir fait le constat suivant : la culture savante, d'élite, voire bourgeoise, qu'on a considérée comme universelle et qu'on a rendue accessible à l'ensemble de la population, n'est pas devenue la culture de tous et un bon nombre de personnes n'y accéderont jamais pour des raisons d'ordre social et culturel. La déclaration de Villeurbanne est rédigée par Francis Jeanson¹⁵⁰ et on peut y lire la volonté de penser la culture selon un point de vue anthropologique, c'est-à-dire qui n'implique pas uniquement l'idée de chef-d'œuvre universel, mais qui s'incarne aussi dans les traditions d'un peuple, ses manières de vivre, son folklore, son artisanat, ses chants traditionnels, ses danses, etc. On y fait la promotion d'une « culture vivante », qui se ficelle au quotidien, sous les yeux de la masse et qui ne décline aucun lien avec le social. L'art y devient également un ensemble d'activités d'animation culturelle.

D'autres publics sont ciblés et eux seuls peuvent définir leur propre culture, intégrable et utilisable dans leurs vies. La notion de « non-public » apparaît alors afin de nommer ces acteurs qui ne fréquentent pas les lieux de la haute culture. Cette notion de non-public participant aux œuvres d'art est pertinente dans l'étude des œuvres québécoises. Francis Jeanson nous explique de qui il s'agit et la manière dont on peut les rejoindre suivant une perspective de démocratie culturelle. Jeanson définit la notion dans le manifeste de Villeurbanne :

Il y a d'un côté le *public*, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts

¹⁴⁹ Se référer aux trois textes suivants: Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004 ; Sabine Lacerenza, « L'émergence du "non-public" comme problème public », dans Pascale Ancel et Alain Pessin (dir.), *Les non-publics. Les arts en réceptions*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 37-52 ; et Laurent Fleury, « L'invention de la notion de non-public », dans Pascale Ancel et Alain Pessin (dir.), *op. cit.*, p. 53-82.

¹⁵⁰ Francis Jeanson, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973. Dans cet ouvrage, on trouve les documents du colloque de Villeurbanne en 1968, dont le manifeste.

supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a, de l'autre, un *non-public* : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas.¹⁵¹

Voici ce qu'il entend par « immensité humaine » selon Sabine Lacerenza¹⁵² : le « non-public » est le « non-cultivé » qui n'a pas les moyens économiques d'accéder à la culture, qui manque d'instruction de base, qui est pauvre et loin des lieux de pouvoir. Il peut aussi être un consommateur qui accepte de se « mystifier » par la commercialisation d'une pseudo-culture qui répond à un choix de facilité, et finalement, il peut également être le fait de contestataires, des jeunes et d'étudiants-e-qui remettent en question le système social et les cultures bourgeoise et consumériste. Pour les participants à la rencontre de Villeurbanne, animés par une utopie soixante-huitarde, les efforts de la démocratisation de la culture n'ont pas nécessairement abouti aux résultats espérés : atteindre cette « immensité humaine ». Le sous-ministre québécois Guy Frégault reconnaît lui aussi ce demi-échec en 1976 (Livre vert de L'Allier), comme nous aurons l'occasion de mieux voir en deuxième partie de cette thèse. Un « non-public » existe selon Jeanson et signifie « [...] tous ceux qui n'ont pas actuellement les moyens d'accéder à la "culture", entendue comme l'ensemble des horizons intellectuels et artistiques dont disposent (dans tel ou tel domaine et à des degrés divers) les membres d'une certaine élite, les gens "cultivés"¹⁵³ ». On cherche donc à créer un projet pour lequel « [...] aucune définition de la culture ne sera valable, n'aura de sens, qu'au prix d'apparaître utile aux intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire dans l'exacte mesure où le "non-public" y pourra trouver l'instrument dont il a besoin¹⁵⁴ ». Il devient alors impératif, à ses yeux, d'impliquer les citoyen-e-s dans les processus de création afin d'obtenir une culture au sens anthropologique du terme. Jeanson raconte également que le but est d'amener les gens à « [...] participer à la création collective des valeurs¹⁵⁵ ». Il souhaite finalement que

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 119-120.

¹⁵² Sabine Lacerenza, *op. cit.* Soulignons ici qu'il n'y a pas uniquement Jeanson qui critique la culture industrielle et sa consommation. Le ministre Pierre Laporte dénonce lui aussi dans son livre blanc, la culture industrielle (p. 11).

¹⁵³ Francis Jeanson, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 220.

les conseils municipaux, les institutions qui en dépendent et les associations qu'ils subventionnent entreprennent çà et là d'assumer leurs véritables responsabilités en matière de culture. Le "culturel", c'est de moins en moins la rituelle diffusion-consommation de produits finis relevant des Beaux-Arts, ou la simple juxtaposition d'activités de loisir sans rapport les uns avec les autres dimensions de l'existence personnelle et collective; c'est de plus en plus la création commune et quotidienne d'une socialité qui apparaît comme indispensable chair de tout engagement politique défini : sa condition de liberté en même temps que d'efficacité.¹⁵⁶

En tant que futur responsable de la Maison de la culture de Chalon, Jeanson poursuit dans le même élan programmatique, mais il est conscient que la culture ne suffirait pas à elle seule à transformer la société. Toutefois, elle peut y apporter sa contribution et

fournir aux hommes le maximum de moyens pour saisir et pratiquer, dans sa complexité de fait selon toute sa richesse virtuelle, leur propre réalité humaine : telle est aujourd'hui la principale urgence aux yeux de quiconque mesure l'extrême précarité d'un tissu social usé jusqu'à la trame, soumis à de multiples traumatismes par le progrès technologique, et où la solitude de chacun refuse de s'abandonner à quelque "politique du pire" et lui préfère les chances – *les risques positifs* – de changements de structures dus à des affrontements conscients entre citoyens réels.¹⁵⁷

Enfin, nous voudrions citer un dernier texte de Jeanson :

Pour moi, et sans doute aussi pour un bon nombre de mes camarades, le "non-public" c'est la grande majorité de la population : tous ceux, hommes et femmes, auxquels la société ne fournit guère (ou refuse) les moyens "de se choisir librement". Ce que nous demandions, c'était qu'il puisse "rompre" son actuel isolement, sortir du ghetto, en se situant toujours de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées. Ainsi faisons-nous d'emblée de l'action culturelle "une entreprise de politisation".¹⁵⁸

La notion de « non-public » théorisée par Jeanson nous semble opérationnelle dans l'analyse des publics participatifs impliqués dans les œuvres des artistes de notre corpus, car les projets esthétiques québécois soutiennent une mission sociale de l'art réalisée par et pour toutes et tous. L'exemple le plus concluant du point

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵⁸ Francis Jeanson cité dans « Deuxième partie : le verdict », *Rapport du Tribunal de la culture*, revue *Liberté*, no 101, décembre 1975. Se référer à Jean-Paul L'Allier, *op. cit.*, p. 82.

de vue du discours des artistes québécois est celui du Tribunal de la culture qu'on verra en deuxième partie. Je voudrais, pour l'instant, apporter une nuance ici, qui m'a été inspirée par Laurent Fleury¹⁵⁹. Pour ce dernier, le terme non-public naissant dans le manifeste de Villeurbanne signifie « non-cultivé », entre autres. Fleury s'attaque à ce synonyme, car pour lui, non-public est une catégorie négative et exclusive issue d'un processus de stigmatisation. Cette critique nous permet de revenir sur ce concept, mais plus encore. Nous optons pour l'utilisation d'un syntagme plus neutre et mieux accepté dans le milieu culturel, voire utilisé par Lise Santerre : celui de « nouveau public ».

Le modèle de la démocratie culturelle a fait des adeptes un peu partout dans le monde occidental et elle a aussi été alimentée par le gouvernement fédéral du Parti libéral canadien de Pierre Elliott Trudeau (1968-1979), et ceux, provinciaux, de Robert Bourassa (1970-1976) ou de René Lévesque (1976-1985) au Québec. Quoique ces années viennent bien délimiter les frontières temporelles, il n'en demeure pas moins que certains discours et actions d'artistes font preuve, dès 1965, au Québec, d'une sensibilité envers les principes du modèle de la démocratie culturelle. Certaines actions de l'État prendront cette direction même si les programmes votés, visant clairement les objectifs de ce modèle culturel, ne voient le jour qu'en 1971, mais comme nous le constaterons, certaines amorces sont perceptibles dès la fin des années 1960.

1.3.2 Le modèle de la démocratie culturelle au Canada et au Québec et quelques caractéristiques selon Lise Santerre

Selon Lise Santerre¹⁶⁰, le modèle de la démocratie culturelle vise à réhabiliter des formes d'expression culturelles populaires, communautaires, minoritaires, dépréciées et inconnues. Il s'inspire d'une vision anthropologique qui postule que la culture est un ensemble de traditions, de pratiques d'ordre artistique ou autres, savantes et populaires, et de manières de vivre qui définissent l'identité d'une communauté. Quoique déjà appliquée dans les années 1970, elle ne prend réellement toute son ampleur que durant les années 1980 et coïncide, par conséquent, avec le mouvement de décentralisation des pouvoirs de l'État. Les responsabilités financières sont

¹⁵⁹ Laurent Fleury, *op. cit.*

¹⁶⁰ Lise Santerre, *op. cit.* Consulter aussi Guy Bellavance, « Présentation. La démocratisation et après », *op. cit.*

partagées entre l'État central, ses ministères, les provinces et les municipalités. De plus, les ministères collaborent entre eux¹⁶¹. Par exemple, dans une vision de démocratie culturelle et de décentralisation, le Conseil des arts du Canada travaille de pair avec d'autres ministères (Emploi, Loisirs, Sports, Tourisme, etc.). Les arts sont donc subventionnés par tous ces départements ministériels à la fois. Les instances régionales et locales se trouvent, du coup, à gérer davantage la culture. Pour Santerre, le modèle de la démocratie culturelle

[...] appelle une définition plus large de la culture qui s'étend aux traditions, au cadre et modes de vie. Cette perspective, qui a inspiré assez tôt les politiques suédoise et néerlandaise, défend la diversité des formes d'expression, des plus nobles aux plus marginales. Elle dénonce la supériorité d'une forme de culture sur les autres, toutes possédant une valeur propre.¹⁶²

Pour paraphraser l'auteure, les tenants de cette approche encouragent le décloisonnement entre les disciplines, les échanges entre les cultures étrangères, locales, traditionnelles et minoritaires, car ces échanges sont essentiels au développement des capacités créatrices d'une communauté donnée, au renouvellement même des approches et à la conservation du rapport entre les arts et les différents aspects de la vie quotidienne. Santerre précise, par ailleurs, que

Le modèle de la démocratie culturelle, qui peut paraître *a priori* mieux adapté au champ des activités socioculturelles qu'au domaine des arts, réhabilite en effet des formes d'expression appartenant au monde du loisir, du divertissement ou à des genres considérés comme mineurs, mais qui ne sont pas incompatibles avec des exigences de qualité. Il reconnaît la portée sociale de la culture, qui peut contribuer à la revitalisation du lien social, au renforcement de l'identité culturelle, à l'intégration de groupes minoritaires ou des exclus. Enfin, la démocratie culturelle privilégie la participation active à la vie culturelle, via notamment les pratiques en amateurs. Ces pratiques offrent davantage au plan de l'épanouissement personnel, de la fréquentation des œuvres et de l'innovation, sans compter sur leurs retombées économiques non négligeables. Peu directive quant au choix des contenus à encourager, la démocratie culturelle met un plus fort accent sur l'expression des préférences et, par conséquent, privilégie les interventions favorables au libre choix et à la diversité. Elle encourage la "multidisciplinarité", le recours à des équipements peu coûteux et polyvalents ainsi que l'intégration de la culture à des

¹⁶¹ Jiri Zuzanek, « Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle: un débat enterré? », dans Augustin Girard et Sabine Didelot (dir.), *Économie et culture. Culture en devenir et volonté publique*, vol. II, 4^e Conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, 12-14 mai 1986, p. 49-56.

¹⁶² Lise Santerre, *op. cit.* Consulter aussi Guy Bellavance, *op. cit.*, p. 48.

champs d'activité (tourisme, santé, etc.) et à des lieux de diffusion (usine, bars, etc.) non culturels.¹⁶³

En somme, l'auteure nous précise les caractéristiques de ce modèle, caractéristiques que nous allons utiliser ultérieurement. La culture est entreprise au sens large, il n'y a pas de hiérarchie entre les formes d'art ni de supériorité d'une forme de culture par rapport à une autre. Autrement dit, la démocratie culturelle restitue des formes d'expression qui appartiennent au monde du loisir, du divertissement, du folklore, de l'artisanat ou des genres dits mineurs, selon Santerre. Dans une visée de pluralisme culturel, les arts sont intégrés aux autres champs d'activité favorisant ainsi l'interdisciplinarité. Des nouvelles sources de financement sont envisagées pour la subvention des projets. Un nouveau public est visé. La démocratie culturelle favorise la diversité des demandes de la population sans égards aux critères d'excellence et incite la créativité des amateurs (jeunes, handicapés, minorités ethniques, personnes âgées, etc.). Les publics diversifiés sont invités à s'impliquer bénévolement au sein de rassemblements volontaires. Ils deviennent les producteurs de leurs propres biens culturels. Cette invitation vise à faire augmenter la fréquentation des œuvres et à favoriser l'innovation. L'auteure affirme également que ce modèle envisage la portée sociale de la culture. Cette dernière joue un rôle dans l'identification culturelle, dans le renouement du lien social et dans l'intégration de groupes sociaux minoritaires ou exclus du système socioéconomique. En d'autres termes, elle est un outil de paix et de cohésion sociale. Ce modèle n'a pas remplacé celui de la démocratisation de la culture, le leitmotiv de la politique culturelle, il est venu se juxtaposer au premier, selon Jiri Zuzanek et Lise Santerre.

Au Canada et au Québec, les résultats des tentatives de démocratie culturelle sont plutôt modestes et n'impliquent que quelques initiatives, affirme Jiri Zuzanek¹⁶⁴. Ce modèle s'est matérialisé principalement, quoique bien timidement, dans deux programmes fédéraux. Il s'agit de *Perspectives jeunesse* (1971) et d'*Initiatives locales* (1971), communément appelé *PIL*. Le premier relève du ministère du Secrétariat d'État et le deuxième du ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration. Ils visent surtout l'emploi de jeunes et d'étudiant-e-s dans de multiples secteurs comme le domaine culturel. Nous élaborerons davantage sur ces programmes dans la deuxième partie de la

¹⁶³ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁶⁴ Jiri Zuzanek, *op. cit.*

thèse, mais sachons que ces programmes, selon Guy Bellavance, ont rivalisé « [...] avec l'action traditionnelle des organismes culturels officiels¹⁶⁵ ». Un autre programme s'inspirant des objectifs de la démocratie culturelle, mais cette fois-ci lancé par le Conseil des arts du Canada, est *Explorations* (1973-1974). Il a favorisé la création d'œuvres multidisciplinaires et d'animation socioculturelle. Pour ce programme, les juges ne sont ni des pairs ni des spécialistes et on évalue à la fois la dimension socioculturelle des œuvres et leur qualité en termes d'exécution. Nous aurons l'occasion d'approfondir ce sujet dans le chapitre 4.

Mais avant ces programmes qui misent davantage sur la valeur de l'expérience envisagée que sur la qualité et l'excellence d'un produit fini, les municipalités et autres instances soutiennent déjà les artistes qui s'orient dans une visée de démocratie culturelle, dans un esprit de collaboration entre différents ministères et organismes qui financent des activités culturelles visant d'autres publics et d'autres fins que celle de rendre accessible l'art savant, et ce au moins dès 1967. On admettra que l'activité artistique est amenée vers le public dans ses lieux de vie afin que celle-ci se transforme en une partie intégrante de son existence. C'est donc dire qu'au Québec, certains artistes avaient déjà initié certaines stratégies propres à la démocratie culturelle dès 1965. Ce sont des idées qui circulent. Débutons par un historique de l'évolution des politiques culturelles québécoises au début des années 1960 pour ensuite analyser les intentions des artistes.

1.3.2.1 Le livre blanc de Pierre Laporte

Si l'action culturelle de Georges-Émile Lapalme se concentre davantage sur la démocratisation de la culture, c'est parce que cette notion renvoie à l'art savant qu'on veut rendre accessible à toutes et tous. Lapalme prône un minimum de justice sociale¹⁶⁶ qu'il défend au sein de son parti. Il ne rejette pas pour autant l'art populaire ;

¹⁶⁵ Guy Bellavance, « Institution artistique et système public au Québec 1960-1980. Des beaux-arts visuels, le temps des arts plastiques », dans Francine Couture (dir.), *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, Musée d'art contemporain de Montréal, Musée de la civilisation, 1999, p. 244.

¹⁶⁶ Georges-Émile Lapalme, *Le vent de l'oubli, Mémoires*, Ottawa, Les éditions Leméac Inc., tome 2, p. 71.

sa première étape dans l'action culturelle est de démocratiser un savoir que l'élite a longtemps accaparé. Est-ce pour cette raison, entre autres, que Lapalme et Pierre Laporte se sont fait traiter de communistes par le régime de Duplessis¹⁶⁷ ? Rappelons que c'est Lapalme qui invite Laporte et Frégault à travailler avec lui, et que les trois partagent une vision chrétienne et humaniste du monde, en ce sens que les valeurs morales de partage et d'altruisme sont importantes pour eux. Cette attitude a été associée aux tenants du personnalisme chrétien. Nous verrons plus en détail les implications de ce type de conduite à l'ère de la démocratie culturelle avec les politiques de Pierre Elliott Trudeau ou Gérard Pelletier et, en l'occurrence, les programmes *Perspective jeunesse*, *PIL* et *Exploration*, durant les années 1970.

Comme ce fut le cas de l'action culturelle de Lapalme, le livre blanc (1965) de Pierre Laporte préconise la démocratisation de la culture. Mais, on peut y lire une intention d'élargir la notion de culture, intention qu'on retrouve également dans les écrits de Guy Frégault. Ce dernier a joué un rôle important au ministère des Affaires culturelles puisqu'il est le sous-ministre de la Culture pendant quelques mandats entre 1961-1966 et 1970-1974. Lise Santerre a déjà remarqué, elle aussi, que la notion de culture est élargie par Laporte. Elle dit que Laporte « [...] propose une politique globale tenant compte de plusieurs dimensions de la culture: culture artistique, culture humaniste, culture au sens anthropologique, culture médiatique¹⁶⁸ ». Cette vision ouvre alors vers d'autres formes d'art que l'art savant. À ce sujet, Pierre Laporte affirme :

Le deuxième sens principal du mot culture lui vient de l'anthropologie ; il est à peu près synonyme de civilisation [...]. Dans ce cas, la culture ne se dit plus de l'individu mais de l'ensemble d'une société. La culture ainsi entendue englobe donc la langue et le système de valeurs, de croyances, de mythologies, de connaissances, de techniques, d'institutions sociales qui forment le patrimoine d'une société.¹⁶⁹

En somme, le ministre se porte défenseur d'une culture et de l'identité d'une communauté québécoise allant des objets savants et humanistes jusqu'aux coutumes culturelles et mœurs de ce même peuple, voire son folklore. Pour Laporte, le public est l'ultime juge de ce que l'État lui offre comme culture. Laporte n'aborde pas nécessairement la question d'un public qui ne fréquente pas le musée et qui peut

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Lise Santerre, *op. cit.* Et Guy Bellavance, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁹ Pierre Laporte, *Livre blanc*, *op. cit.*, p. 10.

produire sa propre culture, mais il considère que le loisir favorise « le libre perfectionnement de l'individu¹⁷⁰ » ainsi que son épanouissement. Ici loisir n'est pas synonyme de produit de consommation aliénant et l'individu peut s'épanouir grâce aux activités culturelles.

Guy Frégault rejoint définitivement Laporte en ce qui a trait à la notion de culture, comprise au sens large. C'est lui qui réunit un groupe de travail, dont fait partie Guy Viau, ami des automatistes, afin d'élaborer le livre blanc. Le sociologue Marcel Rioux voit en Frégault un personnage important pour la démocratie culturelle : « Lapalme est un homme de la "culture cultivée", des arts, des lettres ; Frégault apparaît comme un homme plus près de la culture populaire au sens très large, de la télévision, de la radio, de l'animation culturelle, de l'édition¹⁷¹ ». Nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre thèse sur la pensée humaniste chrétienne de gauche qu'on trouve dans le personnalisme chrétien embrassé par Frégault, Viau, Rioux, Pelletier et Trudeau, etc. L'élargissement de la notion de culture nous intéresse, car il permettra de penser les activités d'animation culturelle et sociale, impliquant un public producteur de ses propres biens artistiques, comme une action culturelle viable au même titre que l'art savant. Cette vision, à saveur anthropologique, pensait la culture populaire, les traditions et coutumes d'un peuple qu'on dit canadien-français, comme digne d'existence. Ces éléments se retrouvent finalement dans le modèle de la démocratie culturelle et c'est pourquoi on peut y voir déjà une amorce tangible, quoique délicate, dans la politique de Laporte envers un modèle culturel différent.

1.3.2.2 Les années de Jean-Noël Tremblay

Le ministère des Affaires culturelles est administré par Jean-Noël Tremblay entre 1966 et 1970 sous le gouvernement de l'Union nationale de Daniel Johnson père (1966-1968) et de Jean-Jacques Bertrand (1968-1970), qui succéda à Johnson après son

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 58. Le ministre considère que l'État doit assumer le rôle de diffuseur de cette culture. Il est [...] le mandataire des citoyens ; il doit défendre les droits et satisfaire les besoins ». (p. 16).

¹⁷¹ Marcel Fournier, « Table ronde sur la culture », dans Jean-François Léonard (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, op. cit., p. 181.

décès¹⁷². Pendant les années Trembaly, le ministère poursuit son action culturelle, somme toute, dans le même sens que le gouvernement libéral ; démocratisation et ouverture vers la notion de culture prise dans son sens anthropologique. Une expérience, en particulier, a retenu notre attention, non seulement parce que Jean-Paul Mousseau y a participé, mais aussi parce qu'elle compte probablement parmi les premières tentatives de démocratie culturelle avant même les années 1970. En effet, l'hypothèse avancée par Lise Santerre¹⁷³, Jiri Zuzanek et Guy Bellevance, à l'effet que c'est uniquement durant des années 1970 qu'on voit apparaître les expériences de démocratie culturelle avec les activités d'animation culturelle financées par les instances gouvernementales comme *Perspectives jeunesse*, *PIL* et *Exploration*, mériterait d'être nuancée. Déjà en 1968, le ministère des Affaires culturelles du Québec tentait une des premières ouvertures avec le projet d'exposition-spectacle *Culture vivante* (1968). Certes, on n'énonce pas clairement dans cette action l'idée d'une démocratie culturelle, mais elle incarne certaines caractéristiques de la démocratie culturelle. L'exposition-spectacle restitue d'autres formes de culture et s'adresse à d'autres publics dans le but de les amener à s'engager dans la production de leurs propres biens culturels.

Organisé par Françoise Berd¹⁷⁴ pour le compte du ministère des Affaires culturelles du Québec, *Culture vivante* présente une nouvelle forme d'art : c'est un spectacle d'art total qui a tourné dans diverses régions du Québec. On retrouve ici l'idée de décentralisation contenue dans les idéaux de démocratie culturelle. D'une durée de 70 minutes, *Culture vivante* intègre tous les arts, cinéma, danse, littérature, musique, peinture et théâtre, à l'intérieur d'un même événement. Le principal but de l'œuvre « [...] n'était pas de dire aux gens d'une région : vous êtes incultes, nous venons vous cultiver. Mais bien plutôt: il existe chez vous des richesses culturelles et

¹⁷² Consulter : Bibliothèque de la Législature, Répertoire des parlementaires québécois, 1867-1978, Québec, 1980 et Gaston Deschênes, Dictionnaire des parlementaires québécois, 1792-1992, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.

¹⁷³ Pour Santerre, c'est uniquement dans les années 1970, que des actions s'inscrivent dans le courant de l'animation culturelle et sociale, des actions qui sont ancrées dans le développement des communautés locales. Lire Santerre, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁴ André G. Bourassa, « Jean-Paul Mousseau: pour un nouvel espace scénique », *Études françaises*, vol. 34, n. 2-, 1998, p. 132. Françoise Berg faisait partie du large cercle automatiste. Cette comédienne a dirigé le théâtre L'Égrégore de la rue Clark (en face des cafés Pour Pour et El Cortijo). On y a joué Beckett, Ionesco, etc.

nous voudrions vous aider à les développer¹⁷⁵ ». *Culture vivante* est un projet avant-coureur des politiques à venir sur les plans institutionnel officiel et traditionnel. Cette exposition-spectacle est une sorte d'intermédiaire entre les habitant-e-s des régions et le ministère, qui vise à aider les gens, un nouveau public formé de travailleurs, de jeunes, d'adultes, d'étudiant-e-s, etc., à exprimer leurs besoins en matière culturelle.

Si *Culture vivante* vise les objectifs de démocratie culturelle tel que démontré ci-haut, il vise aussi ceux du modèle de la démocratisation de la culture. Par exemple, cet événement présentait aussi des œuvres d'art savant. Afin de familiariser le public à ces œuvres, le clown Sol « [...] se plaçant manifestement à un niveau culturel inférieur, faisait preuve qu'il était possible d'apprécier un poème, une danse moderne ou une peinture abstraite avec les réactions normales d'un individu sain¹⁷⁶ ». L'auteur des textes et principal interprète de *Culture vivante* était Marc Favreau, créateur du personnage Sol, et les propos tenus menaient le spectateur à jouer un rôle actif, à devenir un élément essentiel de convergence, en ce sens qu'on se préoccupe de son rôle au sein de l'œuvre.

Dans ce spectacle-exposition, art populaire et art savant vont de pair ; musique contemporaine, airs à la mode, danses populaires, diapositives d'histoire de l'art, chansonniers québécois, cinéma d'auteur, artisanat, théâtre amateur, etc. Sans la participation de Jean-Paul Mousseau « [...] il est incontestable que *Culture vivante* n'aurait pas eu le même impact sur la population¹⁷⁷ ». En effet, la conception des décors et des mécanismes scéniques fait en sorte que les gens apprennent la manière de procéder. À ce sujet, l'artiste explique l'un des objectifs de *Culture vivante*, relevant d'une idée de la démocratie culturelle. Cette expérience a voulu, selon lui,

[...] montrer aux spectateurs les mécanismes de spectacle et leur prouver qu'avec des moyens ordinaires, on pouvait en faire autant sans nécessairement tenter d'imiter la Place des Arts. Nous avons voulu enlever leur angoisse face à la technique [...]. C'est ici qu'on touche à l'une des fonctions essentielles du spectacle: révéler à la population du nord-ouest québécois ses possibilités insoupçonnées. Si le spectacle n'avait pour but que de les amuser ou de leur inculquer quelques notions de culture, ce serait déjà un objectif respectable. Mais il va plus loin: à un niveau supérieur, *Culture vivante* n'est qu'un prétexte pour

¹⁷⁵ Luc Perreault, « Spectacle global inspiré de l'Expo 67 », *La Presse*, 1968.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

amener les gens à résoudre le problème de leur développement culturel. Le spectacle a pour corollaire le travail d'animation culturelle.¹⁷⁸

Révéler à la population ses possibilités insoupçonnées, n'est-ce pas considérer que tout être humain peut faire de la création sans pour autant que celle-ci soit assujettie aux critères de l'art savant ? Voilà l'un des idéaux de la démocratie culturelle qu'on trouve dans le projet *Culture vivante* du ministère des Affaires culturelles dès 1968, où le terme *animation culturelle* était déjà utilisé. Mais il faut se rappeler que ce terme est en vogue aussi chez les artistes de cette étude et que l'*Opération Déclat* de 1968 s'adresse à Tremblay pour revendiquer un nouveau statut pour l'art et pour l'artiste. Cette expérience jumelant art savant et art populaire, comme celles des artistes à l'étude, donne un avant-goût de ce qui suivra dans les années 1970. C'est aussi le constat de l'auteur Greg Baeker.

Sans toutefois utiliser le terme, Baeker¹⁷⁹ remarque en effet que le modèle de la démocratie culturelle naît à la fin des années 1960. Tant sur la scène fédérale que provinciale, entre les années 1960 et 1970, l'auteur affirme que :

les politiques culturelles se sont orientées vers la gauche pour répondre aux besoins des communautés peu prises en considération et/ou minoritaires, et ont été plus influencées par les intérêts sociaux et politiques – en partie en accord avec la montée du sentiment démocratique dans l'ensemble du monde occidental.¹⁸⁰

Marcel Rioux, chargé d'étudier l'état de l'enseignement des arts et d'évaluer la situation du domaine culturel, argumente en faveur d'un État de droit qui réserve une place à l'engagement démocratique du citoyen. En 1968, Marcel Rioux écrit ceci au sujet de la notion de démocratie culturelle :

Avec le développement des sciences, des techniques et des médias de communication, les mécanismes de ce type de transmission ont été mis à jour ; on s'est rendu compte que pour qu'il y ait vraiment démocratie, il fallait que les individus collaborent activement à l'acquisition des connaissances et de la culture. En d'autres termes, la notion de démocratie politique (égalité de tous les citoyens

¹⁷⁸ Jean-Paul Mousseau dans Luc Perreault, *ibid.*

¹⁷⁹ Source : Greg Baeker, *Étude transversale. Politique culturelle et diversité culturelle. Rapport national du Canada*, Service des politiques et actions culturelles. Direction générale IV- Éducation, culture et patrimoine, jeunesse et sport, Canada, Présenté à Strasbourg, le 6 février 2001. Page consultée en ligne le 20 janvier 2012 :

[http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CCCULT\(2001\)5_F.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CCCULT(2001)5_F.pdf).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

devant la loi), de démocratie économique (répartition équitable des richesses), de démocratie sociale (abolition des classes sociales) s'est étendue à celle de démocratie culturelle. En certains de ses aspects, la démocratie culturelle sous-tend tous les autres aspects de la démocratie parce qu'elle a trait au sens et aux finalités de l'activité humaine (culture-code) et au désir de création qui est apparu sur terre avec l'homme (culture- dépassement).¹⁸¹

Selon Baeker, des efforts ont été faits pour ouvrir les portes des institutions aux autres traditions et formes culturelles qu'au théâtre, opéra, symphonie, ballet, art des musées savants, et bibliothèques, et pour financer aussi les activités à but non lucratif. L'auteur considère également que c'est à ce moment qu'on assiste à un « début de la remise en question des hiérarchies en place et de la distinction entre formes culturelles "nobles" et "modestes" (populaires et contemporaines)¹⁸² », selon ses termes. Il précise que la décentralisation des politiques culturelles se manifeste dans la mise sur pied d'une infrastructure culturelle locale, et par l'accroissement des activités organisées par la communauté ou les résident-e-s d'un même quartier, car les politiques culturelles cherchent à accroître « [...] la participation au développement culturel, et à faire franchir aux personnes le pas entre l'état de "simples consommateurs" et celui de "producteurs actifs" de la culture¹⁸³ ». Ainsi, selon Baeker, « la politique culturelle était fortement influencée par les mouvements sociaux urbains (participation des citoyens à la préservation du patrimoine architectural local, écologisme, féminisme, jeunes et minorités ethno-raciales, parmi bien d'autres)¹⁸⁴ » et que

les débats de politique culturelle sur l'accès ont commencé à être influencés par le concept plus radical de la *démocratie culturelle* – reconnaissant l'existence de nombreuses traditions culturelles et valeurs alternatives; cela restait toutefois essentiellement limité au cadre du projet libéral d'utilité sociale et "d'émancipation des minorités".¹⁸⁵

Les notions d'utilité sociale et d'émancipation des marginalités, dans le cadre des projets répondant au modèle de démocratie culturelle, seront traitées et approfondies en deuxième partie. Pour l'instant, nous insistons sur l'importance, au

¹⁸¹ Marcel Rioux, *Le Rapport Rioux*, Gouvernement du Québec, 1968, p. 875. Page consultée en ligne le 9 mai 2012: <http://id.erudit.org/iderudit/53641ac>.

¹⁸² Greg Baeker, *op. cit.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

Québec comme en France, de la remise en cause du modèle de démocratisation de la culture et de l'ouverture vers celui de la démocratie culturelle, dès la fin des années 1960. Les deux modèles cohabiteront. Outre la politique culturelle qui semble annoncer de nouvelles avenues, que se passe-t-il du côté des institutions à la fin des années 1960 ?

1.3.3 L'institution artistique

L'institution, investie du pouvoir de discerner ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, est souvent associée aux lieux physiques de présentation des œuvres tels les musées ou les galeries. Or l'institution de l'art n'est pas un tout homogène. Elle est formée d'une multitude d'instances décisionnelles, « une multitude d'organismes et de plaques tournantes », pour utiliser les mots de Rainer Rochlitz¹⁸⁶. Il s'agit alors d'une sorte de structure sociale complexe, en permanente restructuration, qui comprend les pouvoirs publics et privés (l'État, les écoles, la presse et ses critiques, les galeries, les foires, le marché, etc.). Souvenons-nous que durant les années 1970, aux premiers temps de la décentralisation des pouvoirs de l'État, l'institution artistique traditionnelle relevant de ses fonctions a dû partager ses pouvoirs, voire sa reconnaissance et son décret, avec des intervenants issus d'autres milieux, dans la définition de ce qui peut être considéré comme étant de l'art. Du côté de l'État, les divers ministères travaillent ensemble et les projets artistiques sont soutenus par des instances autres que le Conseil des arts du Canada ou le ministère de la Culture. L'art relève aussi du ministère du Travail, des Loisirs ou encore du Secrétariat d'État. Et les demandes de subvention des artistes sont forcément reçues par d'autres subventionnaires fédéraux, provinciaux et municipaux. Parfois même, les projets sont supportées, voire commandées par le privé, la fondation ou autres mécènes. Sans oublier qu'une municipalité comme celle de Montréal, joue un rôle important dans la promotion des arts grâce au Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal (1956)¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Rainer Rochlitz, *op. cit.*, p. 185.

¹⁸⁷ Pensons aussi à son programme d'intégration des arts à l'environnement (1968) dans le métro et à Terre des Hommes qui dépendait de la Division des Expositions. Cette instance, profitant d'une certaine autonomie, s'est occupée entre autres des pavillons thématiques à Terre des Hommes. Il s'agit d'un nouveau modèle de diffusion selon Couture et Lemerise.

En général, on observe que les projets qui relèvent des instances culturelles et artistiques autres qu'officielles sont présentés dans des lieux autres que les espaces traditionnels de diffusion. Ils ciblent aussi des publics différents et sont même parfois réalisés grâce à la participation de ces derniers. L'Expo 67 est un excellent exemple de cet élargissement du champ de l'art, tout comme le sont les expériences menées dans des centres d'achat, gymnases, discothèques. Tout cela contribue à l'élargissement des frontières de l'institution artistique, à la fois comme lieu de présentation et comme source de légitimation de l'art participatif. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, le ministère des Affaires culturelles n'est pas si réticent à l'égard de ce type d'activités, comme l'a démontré le projet *Culture vivante*. L'institution de l'art voit donc ses murs institutionnels traditionnels et ses frontières étatiques se fissurer, avant même que le modèle de la démocratie culturelle ne soit officialisé et incarné dans des programmes de subventions. Cet élargissement du champ de l'art, notamment en ce qui concerne les nouveaux lieux de médiation, ne donne toutefois pas l'impression aux artistes d'œuvrer, tout compte fait, avec l'*establishment*.

Certes, les artistes croient travailler à contre-courant, mais en réalité, la rupture novatrice s'effectue, et est surtout mise en place, grâce à l'aide des représentants des pouvoirs publics. Ces intervenants sont mandatés de différentes instances qui partagent certaines affinités avec les artistes et sont favorables à l'avènement d'un nouveau type d'art : un art populaire qui ciblerait d'autres publics. Guy Frégault, Pierre Laporte, Jean-Noël Tremblay, Gérald Pelletier encouragent les artistes dans leurs expérimentations. Dans une optique de démocratie culturelle, les nouveaux espaces du nouvel art ne sont pas forcément neutres. Tout en étant des lieux conçus pour les gens qui ne vont pas au musée, ils présentent une autre culture, mais prise elle aussi en considération par les gouvernements, les élus de toutes instances et le privé. Tout se passe comme si les artistes de cette première partie de thèse, travaillaient au cœur d'une institution de l'art remodelée dont les frontières ont été élargies grâce entre autres à leur propre contribution ; ils font entendre les premiers balbutiements de l'ère de la démocratie culturelle. Observons ce que les artistes proposent comme modèle de l'art, comme lien entre les publics participant aux œuvres d'art et la notion de nouveau public.

1.3.4 Le projet esthétique des artistes. Le nouveau public

De manière extrêmement résumée puisque nous aurons l'occasion d'y revenir en détail lors de l'analyse du discours de chacun des artistes à l'étude, la lecture du manifeste de Fusion des arts inc. (1966), de celui du Groupe Déclic, dont Fournelle était membre, intitulé *Place à l'orgasme !* (1968), de ceux de Maurice Demers (1971), des textes et interventions de Jean-Paul Mousseau et de Serge Lemoyne¹⁸⁸ publiés parfois dans les médias, nous mène à deux constats. Le premier concerne la capacité de médiateur que possède l'artiste vis-à-vis de son propre art, et qui fait en sorte qu'il détermine les critères d'appréciation de son art. Le deuxième constat est le projet politique avant-gardiste artistique qu'a chacun d'entre eux. Ils veulent en revanche un droit de cité. Mais que dénoncent-ils, que veulent-ils, au juste?

Comme on l'a expliqué ici de manière succincte, tous les textes des artistes invalident l'élitisme de l'art, le mythe du génie créateur et de l'artiste isolé, l'œuvre

¹⁸⁸ Les membres de Fusion des arts distribuent d'abord leurs manifestes à ceux qui partagent leurs idéaux et ensuite, ils les publient dans l'ouvrage *Québec underground 1962-1972. Le Manifeste Fusion des arts* cité ici a été rédigé par Yves Robillard en 1969 et co-signé par Richard Lacroix François Michel Rousseau, François Soucy et Henry Saxe. Voir *Québec underground 1962-1972*, tome 1, p. 282-283. Il annonce les mêmes couleurs que les deux versions de 1965. Maurice Demers fait paraître ses textes sur la fonction de l'art dans le journal *Le Devoir*: Maurice Demers, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », *Le Devoir*, samedi 9 janvier 1971, p. 17; Maurice Demers et André Moreau, « La conquête de l'environnement », *Le Devoir*, samedi 17 juillet 1971, p. 15; Maurice Demers et André Moreau, « Le théâtre d'environnement. Forger par la panique un outil de désaliénation », *Le Devoir*, samedi 25 septembre 1971, non paginé; et Maurice Demers, « Le théâtre d'environnement intégral. Une expérience de théâtre régénéré », *Forces*, Hydro Québec, n° 20, 1972. André Fournelle, quant à lui, a co-signé le texte *Place à l'orgasme!* du Groupe Déclic. Voir Manifeste-agi, *Place à l'orgasme!*, *Le Quartier Latin*, 7 janvier 1969. Lire Jean-Paul Mousseau interviewé par Yves Robillard, « Mousseau, discothèques et lieux multiples », entretien publié dans le quotidien *La Presse* en 1967 et repris dans Yves Robillard, « Les lone rangers », dans *Québec underground 1962-1972*, tome 3, p. 32, 1973; Jean-Paul Mousseau dans Pierre Turgeon, « Le happening permanent. Une chambre de torture thérapeutique. Exemple : le Cercle Électrique de Québec », *Perspectives*, 1970; Raoul Duguay, « Jean-Paul Mousseau. La thérapie à Gogo », *Musiques du Kébéek*, Montréal, Éditions du jour, 1971, p. 135-143, p. 138; Jean-Paul Mousseau interviewé par Jean-Claude Germain, « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous? », *Le Petit Journal*, 1967; Jean-Paul Mousseau interviewé par Claude Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art », *Le Soleil*, 1967. Quant à Lemoyne, voir Serge Lemoyne dans « La semaine "A" », programme de La semaine « A », présentée au Centre social de l'Université de Montréal, 1964; Serge Lemoyne, dans René Viau, « Serge Lemoyne: dix ans de bleu, blanc, rouge », Montréal, *Le Devoir*, 13 septembre 1988 et Jocelyne Lepage, « Serge Lemoyne, un héraut moderne. L'université, ça ne vaut pas la télé ! » *La Presse*, 3 décembre 1988, p. D3.

d'art fermée et enfermée dans un musée, bref l'art mort et la passivité du public aliéné. Les artistes souhaitent un art jumelant le savant et le populaire, une synthèse de toutes les disciplines, l'art à l'extérieur des musées et des galeries, l'artiste inséré au cœur de la communauté, un art vivant, mais surtout un public actif, participatif et émancipé. L'œuvre est, selon eux, un support pour la relation, un acte de remise en question d'un système bourgeois et capitaliste. Favorisant le lien qui se tisse entre l'individu, l'artiste et la société, l'œuvre permet l'accomplissement de soi et l'avènement d'une quotidienneté resplendissante. Ce projet ne peut pas, à leurs yeux, être mené dans les musées ou galeries, car les publics visés ne fréquentent pas ces espaces pourtant rendus plus accessibles qu'auparavant. C'est ce que nous observerons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 2

LES ŒUVRES DES BALBUTIEMENTS DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE

Cinq environnements et événements témoignent du décroisement du paradigme de la démocratisation de la culture et participent aux balbutiements du modèle de la démocratie culturelle. Nous débuterons par trois environnements présentés dans le même espace, Terre des Hommes, soit *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur*. Nous étudierons ensuite la discothèque *Le Crash* de Mousseau et *Les événements 21-24* de Lemoyne. Les œuvres seront d'abord analysées en fonction de la notion de participation et des théories échafaudées par Frank Popper et Louis Jacob sur le sujet. Ensuite, nous nous pencherons sur le discours de l'artiste et les raisons qui l'ont amené à produire un art pour un nouveau public, et nous terminerons avec une analyse du discours de l'artiste et des spécificités de la démocratie culturelle.

2.1 Les stades de participation du public selon Frank Popper et Louis Jacob

Dans *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*¹⁸⁹, le théoricien Frank Popper a fait ressortir quatre types de participation du public aux œuvres d'artistes, tels qu'observés durant les années soixante et soixante-dix. Popper démontre que le statut de l'artiste et celui du public subissent alors des transformations et que l'objet d'art se métamorphose en environnement d'art multidisciplinaire. Ces

¹⁸⁹ Frank Popper, *op. cit.* Nous tenons à préciser que, dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, une analyse de la pensée de Popper a été réalisée. Nous la reprenons ici et la reformulons.

transformations posent, selon l'auteur, les jalons d'une nouvelle forme d'art : l'environnement, qui est une forme d'art participatif.

Dans les étapes de participation, Popper distingue la perception, puis celles du jeu, du comportement autonome, de la participation totale jusqu'à l'étape de la participation créatrice à un type d'art « [...] consciemment et parfois même collectivement créé *par* le public pour répondre à ses besoins et à ses aspirations esthétiques et non [...] pour satisfaire les besoins supposés du public¹⁹⁰ ». De plus, Popper constate que, vers le début des années 1970, apparaît un « [...] nouvel art dont les signes ne cessent de se multiplier. Cet art est fondé à la fois sur une créativité populaire que l'on soupçonne vaguement, et sur l'existence, dans le domaine, de nombreux créateurs d'avant-garde dans plusieurs disciplines artistiques¹⁹¹ ». Ce type d'art surgit, selon lui, des pratiques artistiques liant les notions d'environnement et de public participatif : « Environnement, participation : ces deux phénomènes et leur convergence ont eu sur l'évolution de l'art aujourd'hui une influence si déterminante qu'il convient de les placer au centre de notre étude¹⁹² ». Lorsque Popper se penche sur les expressions plastiques des années 1960 et 1970, il constate déjà l'importance de la notion d'environnement et de public participant aux expériences qui passent « [...] par les phases conceptuelle ou politique¹⁹³ ». Les artistes, étroitement associés à une pratique sociale ou politique, peuvent parfois aller jusqu'à remettre en cause des principes mêmes de la production artistique, et à créer des œuvres qui se penchent sur les besoins esthétiques primordiaux de la population¹⁹⁴. Quand cette dernière est invitée à collaborer avec l'artiste, Popper analyse les étapes de son investissement, qui comprennent la participation ludique, l'autonomie du comportement, la participation totale et l'action créatrice¹⁹⁵.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹² *Ibid.*, p. 11.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁴ *Ibid.* Cette démarche artistique collective associée à une pratique sociale est privilégiée par l'auteur, car elle mènerait éventuellement à l'art d'environnement. Afin de démontrer que ce dernier ne naît pas du jour au lendemain, Popper cite des mouvements artistiques issus, entre autres du réalisme socialiste, de l'hyperréalisme et, en se référant à la Documenta 5 (Cassel 1972), il évoque des courants comme l'arte povera, l'art minimal, le body art, Art et Langage, le Funk Art, Anti-forme et l'art conceptuel, entre autres, qui ont déjà procédé à une remise en question du statut de l'objet et du public.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 196.

Frank Popper explique sa théorie sur le jeu par une approche ethnologique. Il affirme que son :

[...] point de vue se rattache fortement à l'ethnologie contemporaine qui au lieu de rechercher la cause unique d'un phénomène culturel ou de tenter d'explorer le vaste domaine du comportement culturel, s'efforce de l'éclairer à partir d'observations indirectes (et ce, plus particulièrement dans l'analyse des activités ludiques). C'est pourquoi nous nous proposons d'entreprendre une étude détaillée de certaines propositions artistiques qui visent à susciter une participation plus intense du spectateur.¹⁹⁶

Son objectif est de s'appuyer sur des faits concrets et de comprendre la manière dont s'articule l'œuvre. Mais il trouve que l'implication du public est limitée dans le cadre de l'œuvre ludique, car le public doit suivre des règles du jeu de l'artiste : « Le public, dit-il, est très souvent invité à appliquer ces règles, sans en chercher de nouvelles et, par conséquent, ses facultés d'association, d'invention et d'imagination sont très peu stimulées¹⁹⁷ ». Mais, Popper indique qu'il y a des nuances à faire :

[...] lorsque les artistes visent à provoquer une participation "totale" du spectateur, une participation des sens et de la conscience, ils ne sont pas entravés par les limites imposées par des codes et des traditions au sens général de ces termes. Ce qu'ils proposent au spectateur est l'aboutissement de leur propre engagement existentiel et c'est dans cette mesure qu'ils intègrent à leur proposition artistique des éléments de leur vie réelle.¹⁹⁸

Le stade du jeu se trouve alors dépassé lorsque l'artiste convoque une pleine collaboration du public, soit une *participation des sens et de la conscience*, suivant les termes de l'auteur. C'est le deuxième stade de participation : le comportement autonome. Appelé aussi, *principe de comportement autonome*¹⁹⁹, ce stade permet d'outrepasser la participation ludique et d'atteindre l'action réelle. Popper avance l'idée qu'une fois que l'artiste a mis en place les éléments spécifiques de l'œuvre (lieu, moment et durée) et qu'il s'écarte, l'action commence, la manifestation dans laquelle on peut percevoir un comportement autonome de la part du public. L'auteur assure que « dans ce cas précis, le but recherché est le renoncement, après adoption des principes

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.198-199.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 202.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 203. Ce stade est exemplifié par les recherches développées du groupe G.R.A.V., de Joël Stein et François Morellet.

constitutifs de l'œuvre, à toute supervision de l'artiste. Il s'ensuit des "actions" ou encore des [...] manifestations au cours desquelles le comportement indépendant du spectateur est lui-même source de créativité [...] ²⁰⁰ ». De plus, Popper pense que le public peut atteindre un stade d'*émancipation progressive* ²⁰¹, car en plus de simplement participer, il est amené à élaborer des actions créatrices et à se diriger vers une participation totale.

Le stade de la *participation totale* se traduit ici en des termes comme *sollicitation totale du public* ²⁰². Prenons un des exemples de Popper qui illustre ce stade, soit l'environnement de David Medalla et John Dugger auquel le public a fortement participé ²⁰³. Sur la colline du Parlement, à Londres en 1968, durant plusieurs dimanches consécutifs, étaient exposés des environnements participatifs intitulés *Les questions du roi Melinda*, formés d'un gigantesque corps humain métaphorique invitant la collaboration du public. Même si cet exemple amène le public vers une plus grande autonomie de comportement et une participation totale, car il crée le gigantesque corps humain, Popper croit que « c'est cependant à un type différent d'action que se réfèrent les interventions destinées à provoquer une réponse créatrice du public ²⁰⁴ ».

Parmi les artistes qui ont inspiré Frank Popper dans l'illustration du stade de la *participation créatrice*, où le public assume un rôle de collaborateur et de créateur ²⁰⁵, il y a Diego Barboza connu pour ses actions collectives ou individuelles, *Expresiones en la calle* (Londres, 1970). L'une d'entre elles regroupait une trentaine de jeunes filles couvertes de filets colorés qui se sont promenées dans les quartiers de Londres. Après avoir fait des achats et être allées au café, elles se sont regroupées dans un parc pour faire une ronde. Pour Barboza, « l'art est en chacun de nous et chacun de nous peut créer ²⁰⁶ ». Popper considère que les artistes, à cette étape-ci de la production artistique,

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 204.

²⁰³ *Ibid.*, p. 207.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 209.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 209-210. Voir aussi le site de l'artiste en espagnol. Page consultée en ligne le 4 février 2012. http://www.enter-art.com/diego-barboza/poeticas_londres.htm

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 210.

investissent l'œuvre d'art comme un processus collectif de création ; de collaboration entre l'artiste et le public.

L'étude de Popper est aussi un projet esthétique en ce sens que l'auteur milite en faveur d'un art qui permette l'intégration du public dans un processus créatif visant l'émancipation de soi. Quant à la théorie de Louis Jacob, elle défend elle aussi l'idée de faire avancer la cause de l'humanité à travers l'art. C'est pourquoi, pour lui, la participation du public, dans les actions culturelles urbaines des dernières années, est à considérer dans le cadre d'une action politique posée : « [...] les nouvelles formes d'intervention artistique en milieu urbain interrogent la structure même de l'espace public et l'inscription des personnes dans cet espace²⁰⁷ ». Louis Jacob identifie plusieurs mécanismes de participation aux œuvres d'art, dont trois qu'il lie à la notion de politique, à une action posée ou pas à titre de citoyen qui veut investir son quotidien.

Il y a d'abord le degré infrapolitique : le participant est un consommateur, un spectateur ou auditeur passif. Ce n'est pas tout à fait le cas dans le deuxième degré, soit le degré quasi-politique dans lequel le participant est un usager ou un bénéficiaire qui agit avec le produit culturel qu'on lui propose, en fonction de ce qu'on attend de lui. Son action est programmée dans le cadre de l'œuvre qu'on lui a destinée. Il est réceptif et partage certaines valeurs, normes et conventions. Ce n'est qu'au degré politique que l'intervention du citoyen est active et créative selon Jacob. Le processus de création est partagé par l'artiste et les citoyens. Ensemble, ils construisent des appartenances, un dialogue et une action commune. Ce degré de participation défini comme étant possible par Popper, est en fait son cheval de bataille, son projet pour l'art. Il fait du public un participant créateur et, selon Jacob, la participation du citoyen au processus de réalisation de l'œuvre, « [...] implique une réflexion sur les fondements mêmes du politique comme l'appartenance, la promesse, la sollicitude, l'échange, ce que signifie être et vivre ensemble²⁰⁸ ». Jacob ajoute, et il semble privilégier ce degré politique de participation, que « les artistes sont véritablement engagés dans quelque chose, avec d'abord tous les gens qui se joignent au processus de l'œuvre, mais éventuellement aussi tous les autres qui en deviennent des médiateurs, les historiens, les critiques²⁰⁹ »

²⁰⁷ Louis Jacob, *op. cit.*, p. 144.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁰⁹ *Ibid.*

et, ce faisant, ils se trouvent sur deux terrains, le politique et l'artistique ; il serait possible pour l'artiste d'entretenir des liens avec le milieu communautaire et de favoriser la construction d'une identité collective.

L'analyse des œuvres présentées dans cette thèse nous permettra de comprendre comment les artistes cherchent à constituer un public qui agisse dans les œuvres, en fonction de leurs intentions esthétiques. Pour notre part, nous n'adhérons pas à la notion d'évolution d'un stade vers un autre, comme la présente Popper, mais nous tiendrons compte de ses quatre stades de participation qui peuvent se chevaucher, afin de comprendre l'implication du public dans les environnements et événements étudiés. Nous verrons que le public peut participer de manière ludique, mais qu'on le voudrait aussi davantage autonome. Il peut également s'investir de manière totale et devenir enfin un participant créateur. En ce qui a trait à la définition que Popper donne de la participation créatrice, elle n'est que partiellement juste et un peu vague. Je préfère utiliser la notion de public créatif, qui peut user de son imagination pour compléter le projet de l'artiste. En reprenant la réflexion entamée dans notre mémoire de maîtrise sur Maurice Demers, nous préciserons la notion de création en y ajoutant celle de coauteur, comme peut l'être le public qui pense l'œuvre avec l'artiste. Les notions de degré de participations quasi-politique et politique alimenteront également notre compréhension du phénomène.

2.2 Trois environnements techniques et technologiques à Terre des Hommes

Dans un premier temps, nous analyserons la participation du public dans les trois environnements techniques et technologiques présentés à Terre des Hommes, la pièce d'art sonore *Les mécaniques*, et les expérimentations avec les objets dans *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur*. Les discours d'artistes nous permettront de comprendre leurs intentions matérialisées dans les environnements. En général, le public des grandes foires internationales ou d'espaces comme Terre des Hommes ne fréquente pas forcément les musées ni les galeries et assume donc ici le rôle d'expérimentateur ludique. Dans un deuxième temps, l'analyse des manifestes de Fusion des arts Inc., de Maurice Demers et d'André Fournelle nous aidera à comprendre les raisons pour lesquelles ces artistes ont voulu cibler de nouveaux

publics, réactivant ainsi le projet esthétique avant-gardiste politisé : nouvelle fonction sociale pour l'art, nouveau rôle pour l'artiste, participation du public à la création et nouveaux espaces d'exercice artistique hors des murs institutionnels officiels.

Nous verrons également comment une foire culturelle universelle et un lieu de consommation de loisirs de masse comme Expo 67 et Terre des Hommes assument, selon des fondements idéologiques, le rôle de l'institution artistique traditionnelle dans le processus de médiation et de légitimation de l'art d'animation socioculturelle à saveur ludique. Enfin, parce que les idées promues par les artistes sont liées à celles des politiques culturelles, nous établirons en dernier lieu les corrélations existant entre les fondements théoriques des projets de Fusion des arts Inc., Maurice Demers et André Fournelle et les stratégies de la démocratie culturelle qu'ils ont anticipées en visant la participation d'un nouveau public expérimentateur ludique dans leurs œuvres.

2.2.1 *Les mécaniques*

2.2.1.1 Nouveau public : l'expérimentateur ludique

Commandé par la Corporation de l'Exposition universelle et le Gouvernement du Canada, qui souffle les 325 bougies de la Confédération canadienne, le spectacle-environnement *Les Mécaniques*, présenté au pavillon de la Jeunesse²¹⁰ de l'Expo 67, propose un espace de jeux pour un public participatif composé de familles issues de conditions économiques diverses et de jeunes ; un public national et international aux visages diversifiés. Francis Jeanson²¹¹ qualifie d'ailleurs ce type de public de *non-public* comme nous l'avons observé plutôt, mais le terme nouveau public ou public néophyte nous semble préférable. L'ayant ciblé dès 1965, Fusion des arts Inc. cherche à atteindre ce public dès 1967 avec une œuvre participative et ludique comme

²¹⁰ Ivan Carel, « L'Expo et la jeunesse », dans Robert Comeau (dir.), *Expo 67, quarante ans plus tard*, Montréal, Lux, Bulletin d'histoire politique, vol. 17, n° 1, automne 2008, p. 101-112. L'auteur dresse un pronostique intéressant de ce pavillon. Il affirme que c'est le lieu le plus fréquenté, qu'il représente le baby-boom et la jeunesse que l'on perçoit en fait comme un marché très lucratif, celui des nouveaux et futurs consommateurs (p. 103).

²¹¹ Francis Jeanson, *op. cit.*

Les mécaniques, tout en investissant Terre des Hommes²¹². Ce public qui participe aux *Mécaniques* est un expérimentateur ludique. Sa participation n'implique pas encore la conception du projet ni la création des objets de l'œuvre, mais il est actif et collabore à la production de l'événement. En d'autres termes, par le jeu, il expérimente les objets et prend conscience de ses capacités créatrices hors des murs institutionnels artistiques officiels. C'est ce que nous observerons plus en détail maintenant.

Les mécaniques, ce premier environnement-spectacle de l'histoire de l'art québécois, est constitué de dix éléments mobiles qui peuvent être utilisés comme des instruments de musique pour solistes. Ils sont conçus à partir d'objets et d'outils techniques désuets et exclus des milieux de travail et de la vie quotidienne. Voici une brève description des dix machines ou instruments aux noms humoristiques et de la manière de les utiliser.

Le drumadère est un instrument rythmique formé d'une chaise et d'un tambour rempli de billes. Il est actionné à l'aide de deux bras latéraux et peut tourner sur un support de baratte à beurre. Le son provoqué est incontrôlable et amuse notamment les jeunes enfants.

Autre instrument rythmique, *La trieuse de rythmes* est une vieille trieuse de monnaie plutôt bruyante jadis utilisée dans les paroisses pour classer l'argent de la quête. Dans cette trieuse, on trouve des *billesmokes*, des *boutons-de-flaye*, et d'autres objets qui génèrent des sons et des rythmes spécifiques lorsqu'on ouvre les tiroirs. La trieuse est actionnée par un mécanisme interne et ses tiroirs s'ouvrent et se ferment, provoquant un fracas anarchique.

Le rodrigal est une roue à tiges d'acier filetées et montées en rayons comme celles d'une bicyclette. Rattachée à un socle, elle est activée par un mécanisme électrique. Les tiges d'acier sont enfilées dans des centaines d'anneaux métalliques qui glissent lorsque les tiges passent en position verticale. On devine aisément les bruits bizarres qui sont produits. Cet instrument joue seul, sans l'intervention du public.

²¹² Pour l'occasion, le groupe a d'abord réalisé *Synthèse des arts*, une œuvre présentée au pavillon du Canada de l'Expo 67. Commandée par le Bureau international des expositions (BIE) et le gouvernement du Canada elle a été l'objet d'une subvention de 45 000 \$. *Synthèse des arts* impliquait un public participatif, mais non expérimentateur des objets.

L'écraimier est une vieille écrémeuse sur lequel ont été fixées des tiges de plastique et d'acier qui s'entrechoquent et émettent des sons. Le public est convié à l'observer uniquement, puisque l'instrument produit ces sons par lui-même.

Les pédales de Garenne est une sorte d'orgue composé d'un siège de tracteur et de pédales de machine à coudre sous lesquelles sont coincés des lapins en caoutchouc. Les enfants ont un plaisir fou à faire glisser les pédales sur sa base, action qui provoque des cris de lapin. Cette pièce critique l'idéologie de la famille nombreuse imposée aux Canadiens français par l'Église. Ludique dans sa manière de dénigrer le monde clérical, cet instrument bénéficie d'une explication historique loufoque, inventée de toute pièce, dans le livre *Québec underground* :

J'aime penser que c'est chez Lavoisier, dans son misérable atelier de la rue de l'Abattoir – qui avait précédemment été l'atelier de Callot, de 1608 à 1612, – que furent tentées les premières expériences de propulsion de lapins. Mais c'est là un souhait peu scientifique et l'histoire de la chimie, comme de la physique, fait état de plusieurs expériences plus anciennes, analogues à celles de Lavoisier. Les plus célèbres, malgré le peu qu'on en sait et la bizarrerie des sources, sont celles généralement attribuées à Denis Papin²¹³.

Cet extrait témoigne bien de l'humour propre au groupe Fusion des arts.

Dite de la même famille sonore que les *Pédales de Garenne*, la *Twinkleuse* est un ensemble de vibraphones montés sur une table. Elle est facile à manier et, selon les artistes, l'instrument « est tout désigné pour accompagner la récitation du chapelet en famille ou pour passer le temps pendant le *Sel de la Semaine*. Les couleurs molinaresques des pistonnettes se lisent de gauche à droite²¹⁴ ». Un peu de moquerie envers l'Église et Molinari semble être une habitude pour ces artistes influencés par l'anticléricalisme de la revue *Parti pris*, ayant développé une critique contre la tendance institutionnalisée du formalisme géométrique.

Le poinçonniium est un poinçon industriel de boutons, évoquant le monde ouvrier voire représentant l'instrument prolétaire par excellence, modifié par les artistes. L'objet, qui servait à marquer la cadence de travail de chaque ouvrier sur une

²¹³ Yves Robillard, *Québec underground*, tome 1, op. cit., p. 232.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 231.

feuille de temps, permet ici de faire un commentaire sur l'aliénation par le travail dans le monde industriel. Détourné, le poinçon émet une gamme diversifiée de bruits de cloche. Fusion des arts affirme qu'il « [...] appartient à la famille des harpes irlandaises (Irish harps). Le musicien en joue penché, dans la position du serviteur de messe surpris. C'est un instrument dit multimusicoïde²¹⁵ ». Encore une fois, on ne se gêne pas pour se moquer de l'Église !

Formée d'une grande plaque d'acier inoxydable rectangulaire d'épaisseur inégale, sensible à la lumière et à l'air, la *fefeuille* est munie d'un moteur rotatif armé de mailloches. Elle vibre au toucher et sonne comme le tonnerre. Les artistes racontent, de manière humoristique que « [...] sous l'action d'une vibration positive, la *fefeuille* recrée les harmonies réactionnaires du second mouvement de la 9^e symphonie de Beethoven. C'est un instrument absolument inutile²¹⁶ ».

La *cymbale Yuno* est un instrument comportant deux mailloches chatouillantes qui frappent le bord d'une cymbale turque. Aux dires des producteurs, « comme son nom l'indique, cet instrument s'inspire de la torture chinoise du chatouillis²¹⁷ ». Nul besoin d'actionner cet engin, il joue tout seul. Ce qui n'est pas le cas du *Quatrangle*, composé d'une tige contenant des triangles instrumentaux, qui convie le public à jouer du triangle à sa guise.

D'autres objets meublent l'espace, comme une corde à linge de fond de ruelle, objet étroitement lié au folklore canadien français. Elle expose des gravures épinglées et permet de présenter la ruelle comme une galerie d'art ; elle est un lieu privilégiée et foncièrement démocratique, car

Grâce à elle, toute ruelle peut prendre des allures de musée. Fini la culture en vase clos ! Fini les musées de grand silence où l'on meurt à petit feu ! Fini les galeries où il faut se déchausser pour goûter l'harmonie des taches ! Avec la corde à linge c'est un vent de liberté qui souffle sur le monde des arts. Plus jamais de peinture de chevalet, de plasticiens ou d'expressionnistes, d'expositions ou de rétrospectives. Citoyens avides de beauté, envahissez les ruelles. Dévorez les cordes à linge.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 231.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

Remettez l'art à la portée de tous en jetant des pinces à linge à la tête des marchands de tableaux²¹⁸.

On peut dire qu'il est pour le moins assez peu banal de rédiger un manifeste sur l'art en partant d'une simple corde à linge! Est-il nécessaire de rappeler une des traditions de mise en exposition de Claude Viallat, membre du groupe français Support\Surface lorsqu'il présentait ses toiles libres épinglées sur une corde à linge dans les rues de Montpellier? Fusion des arts et Support\Surface partagent la même envie de démocratiser la culture.

Il y a aussi une affiche au mur, conçue par André Montpetit, intitulée *Le petit coin de verdure pour tous* qui dénonce la guerre au Vietnam et l'individualisme, voire l'égoïsme, qui envahit le monde²¹⁹. Cette affiche montre un personnage central en train de tondre le gazon de son petit coin de verdure privé, un jardin bien protégé contre les intrus. À gauche, la clôture se révèle être un alignement de canons de fusil et le gazon tondu est constitué de figurines de soldats. Dans le coin supérieur droit, on distingue un militaire. Avec cette affiche, les artistes appellent à détruire ces coins de verdure du monde entier, à briser les frontières et à trouver un terrain pour le partage.

Francine Couture a minutieusement analysé et commenté cette œuvre, étudiant entre autres son volet technique et technologique. Elle constate que, entre 1965 et 1970, bon nombre d'œuvres commentées dans le discours de la critique évoquent l'univers machiniste; certaines représentent des robots ou des vaisseaux spatiaux, d'autres vont jusqu'à utiliser des machines dans leur composition²²⁰. La machine est vue comme un élément pouvant aider l'individu à s'émanciper; elle ferait partie intégrante du progrès de la communauté.

Ces nouveaux objets artistiques qui invitent à une réflexion sur l'art et la société visent également un autre but principal: que le public s'amuse collectivement à composer une œuvre d'art sonore tout en prenant conscience de ses capacités créatrices.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 236-238.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

²²⁰ Francine Couture, « La machine, un nouveau modèle? », *op. cit.*, p. 7-33.

À ce propos, voici comment la critique décrit l'environnement-spectacle²²¹ : lorsque les gens entrent dans la salle, on assiste à une alternance rythmée de lumière et d'obscurité, les instruments de musique sont éclairés par des lumières colorées. Les artistes, Richard Lacroix, Guy Montpetit et Robert Daudelin, mettent alors le public dans l'ambiance en actionnant la *Trieuse de rythmes*, la *Fefeuille* et le *Rodrigal*. Le public peut intervenir en actionnant les *Pédales de Garenne*. Il monte aussi sur scène et joue du *Drumadère*. Quelques images extraites de livres d'histoire de l'art québécois et d'un film tourné par Richard Lacroix²²² montrent des enfants et des adultes qui s'amuse avec ces instruments hétéroclites.

Le public est ensuite invité à monter sur scène, à actionner les objets, à manipuler les instruments et à créer sa propre musique avec les artistes concepteurs devenus animateurs socioculturels et chefs d'orchestre improvisés. En réponse aux instructions, à tour de rôle, chaque participant collabore à une sorte de partition en activant son instrument ou participe à un crescendo spontané. Une multitude de sons s'entremêle et on a l'impression de créer conjointement un événement sonore, de susciter un moment irremplaçable et rare.

À la fin de l'improvisation, les gens peuvent accrocher sur la corde à linge des gravures sur feuilles de plastique qui illustrent des objets de la vie quotidienne comme un parapluie, une brosse à dents, etc. La corde à linge est devenue le support d'accrochage pour un médium artistique généralement considéré comme étant mineur, la gravure, mais qu'on élève ici à un statut d'art majeur. Outre les critiques qui commentent à la fois la dimension culturelle et politique d'un tel environnement, Robillard, à titre de critique d'art du quotidien *La Presse*, fait la promotion du groupe auquel il appartient et de l'environnement à l'étude :

²²¹ Dorothy Hénault, *Arts Canada*, no 14, supp., nov. 1967, p. 1-211; Marcel Huguet, « Les mécaniques de Lacroix », *Photo-Journal*, 2 au 9 août 1967. Ces textes sont cités par Francine Couture, « Art et technologie : repenser l'art et la culture », dans Francine Couture, (dir.) et al., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, Tome II, Montréal, vlb éditeur, 1993, p. 171-222.

²²² Consulter à ce propos Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, et Francine Couture, « Art et technologie : repenser l'art et la culture », *ibid.* Visionner aussi : Richard Lacroix, *Les mécaniques*, film 35 mm, 6 min, 1967. Fond d'archives de l'artiste. Il est possible également de consulter le dossier d'artiste de Richard Lacroix à la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

On improvisera un concert avec la participation des spectateurs qui deviendront aussi les premiers membres d'un orchestre mécanique le seul en Amérique du Nord et peut-être au monde. Le public devra apporter son entière collaboration et pourra créer les sons les plus inattendus en utilisant ces divers instruments.²²³

Cette intervention de Robillard dans les médias, en plus d'annoncer l'événement et d'en faire la promotion, propose une nouvelle vision du statut du public ; un public qu'on veut actif et impliqué dans la création d'une pièce instrumentale. Cette œuvre, selon lui, est un commentaire d'une part sur l'art et d'autre part sur les conditions de vie, sur le monde du travail, sur la guerre²²⁴. Au regard de cette évocation de l'expérience vécue, on conviendra que l'œuvre est principalement divertissante et que ce nouveau public des musées et galeries composé d'expérimentateurs ludiques se distrait, mais mieux encore, s'émerveille des sonorités qu'il génère, ce qui favorise chez lui la constitution d'une mémoire de l'œuvre, de son propre concert, de sa propre culture. Cette action le conduit à un stade de participation « quasi-politique », suivant les catégories de Louis Jacob, car il est conscient des gestes posés. Il peut aussi être créateur, malgré le fait qu'il n'a pas conçu ce projet. Si les participant-e-s n'ont pas pu prendre conscience de cet état de fait, c'est du moins l'intention des artistes. À ce propos, quelles sont les intentions de Fusion des arts Inc. ? Pourquoi faire de l'art avec un public non initié aux musées et galeries ? C'est la question que nous aborderons maintenant.

2.2.1.2 Fusion des arts Inc., son projet esthétique et *Les mécaniques* à Terre des Hommes

Une quarantaine d'années après sa fondation en 1964, si l'on peut affirmer que Fusion des arts Inc.²²⁵ a été un lieu exceptionnel de débats esthétiques et de création collective d'artistes qui se sont réunis entre autres pour rédiger des manifestes,

²²³ Yves Robillard, « Avez-vous déjà rêvé de jouer du drumadère ? », *La Presse*, 23 juin 1967. Se référer également à Yves Robillard, « Pour transformer en plaisir les moyens techniques », *La Presse*, 1^{er} juillet 1967. Lire aussi Yves Robillard, « Une sculpture qui englobe le spectateur », *La Presse*, 15 juillet 1967. Robillard y commente deux notions ; l'environnement artistique et la participation du public.

²²⁴ Yves Robillard, « Pour transformer en plaisir les moyens techniques », *ibid.*

²²⁵ Fusion des arts Inc. est une association enregistrée comme compagnie dès sa naissance. Son premier contrat est *Synthèse des arts* (1967) pour le pavillon du Canada à l'Expo 67. Il est l'entrepreneur de l'œuvre pour ce pavillon.

à la manière d'une avant-garde artistique politisée, il serait cependant faux de présenter cette compagnie (sans but lucratif) comme un collectif homogène. Elle a été fondée par Richard Lacroix, Yves Robillard, François Soucy, Henry Saxe et François-Michel Rousseau, avec le but de politiser le champ de l'art montréalais et d'établir une étroite collaboration entre l'artiste, l'ingénieur, l'industriel, l'architecte et le sociologue. En 1966, André Montpetit et Robert Daudelin ont remplacé Soucy et Saxe. Le groupe adopte trois axes principaux de recherche : les projets hautement technicisés, l'animation du public et l'intervention politique. C'est pourquoi le nom du groupe évoque le plus souvent des images de celui-ci pendant l'Expo 67, dans le cadre d'une activité d'animation culturelle et sociale sur la rue Saint-Denis, ou en train d'imprimer des affiches pour le procès de Vallières-Gagnon ou encore participant à des débats avec des figures comme Alain Badiou²²⁶. Il va sans dire que lors de la crise d'Octobre, ce collectif sera soumis à une enquête, tout comme la Compagnie des jeunes Canadiens qui se consacre essentiellement à l'animation sociale dans les secteurs pauvres de Montréal. Afin de mieux divulguer leurs idées, à la manière traditionnelle de toute avant-garde artistique politisée, Fusion des arts écrit trois manifestes entre 1965 et 1969²²⁷. Pour comprendre leurs buts, nous tiendrons aussi compte des textes que Yves Robillard a publiés dans les journaux ainsi que les entrevues qu'il a accordées au nom du groupe.

Soulignons d'abord combien la forme du manifeste est importante pour la diffusion des idées artistiques. Souvent rédigé avec un ton frénétique, le manifeste permet aux artistes d'annoncer leurs couleurs et leurs positions franchement tranchées ; pas de demi-mesure, pas de nuances. On refuse le système social en vigueur et ses institutions, on rejette la tradition intellectuelle et les formes d'art qui ont précédé le courant. On déclare que sa propre tendance artistique est la seule qui soit essentielle et authentique. On accorde un nouveau statut à l'artiste, au public, à l'art. La scène contemporaine québécoise a connu une dizaine de manifestes artistiques. Pensons à *Prisme d'yeux* (février 1948) rédigé par le peintre surréaliste Alfred Pellan, au *Refus global* (août 1948) des Automatistes écrit par Paul-Émile Borduas, au manifeste des

²²⁶ Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subversion : Montréal 1975-1980*, op. cit., p. 80.

²²⁷ Les Manifestes de *Fusion des arts* cités ici ont été rédigés par Yves Robillard entre 1965 et 1969. Ils sont co-signés par les membres actifs au moment de leur distribution. Voir *Québec underground 1962-1972*, Tome 1, op. cit., p. 204-221 et p. 282-283. Les trois reprennent visiblement les mêmes items et propos.

Plasticiens (1955) rédigé par Rodolphe de Repentigny (Jauran), aux textes signés par Guido Molinari, aux trois manifestes de Fusion des arts Inc., au manifeste *Place à l'orgasme* du Groupe Décllic! (1968) et à ceux de Maurice Demers (1970), par exemple. Ce type de texte voit le jour avec les premiers groupes artistiques avant-gardistes européens du début du XX^e siècle²²⁸ qui ont joué, en quelque sorte, un rôle de médiateurs de leur art, pour reprendre un concept développé par Antoine Hennion²²⁹. En effet, avant même que la critique d'art ne le fasse, les artistes sont les premiers à avoir élaboré un discours sur leurs propositions afin de déterminer la valeur de leurs œuvres et les critères esthétiques d'appréciation de leurs travaux. Ils sont aussi les premiers à diffuser leurs travaux en organisant leurs propres expositions²³⁰, comme le font Robillard, Demers et Fournelle durant les années 1960 lorsqu'ils font renaître cette stratégie de propagande artistique pour cristalliser les énergies artistiques autour du thème d'un art créé et appartenant à tous, et déterminer la portée esthétique de l'action collective. Il s'agit de démontrer que l'art peut rendre l'être humain heureux de son existence.

²²⁸ Le *Manifeste du futurisme* est le premier manifeste artistique de l'histoire et fut rédigé par Marinetti en 1909. Lire : Jean-Pierre Andreoli-de-Villers, *Le premier manifeste du futurisme*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, 111 p.; et Jeanne Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Québec, Éditions du Préambule, 1986, 157 p. Dans mon mémoire de maîtrise sur Maurice Demers, j'analyse les caractéristiques du texte de manifeste. Cette étude est reprise et revisitée ici.

²²⁹ Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, 1993, 406 p. En sociologie de l'art, la médiation est un concept élaboré au début des années 1990 par Antoine Hennion. Il avance l'idée qu'une œuvre d'art existe suite à l'action collective de plusieurs intermédiaires, soit des individus, des instances, des codes artistiques et des techniques. L'apparition de l'œuvre a lieu lors de sa fabrication, de sa diffusion et de sa réception. Des gens comme les artistes, les commissaires d'exposition, les critiques d'art et les publics agissent tous en tant que médiateurs. Les médiateurs font ainsi apparaître l'œuvre, chacun à leur tour, depuis l'artiste jusqu'au public, celui-ci pouvant être médiateur également, s'il intervient dans la production et/ou dans la diffusion de l'objet. Cette œuvre n'est pas figée dans le temps. Chaque fois qu'on intervient sur l'objet, celui-ci se transforme et apparaît autrement selon Antoine Hennion.

²³⁰ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 326. Soulignons, par ailleurs que selon S. Alpers, le peintre Rembrandt est considéré comme un des premiers artistes médiateurs de son art, parce qu'il a joué un rôle important dans la promotion de ses peintures, voire dans la formulation d'un discours destiné à fixer la valeur de ses œuvres.

2. 2.1.2.1 Mort des formes artistiques traditionnelles et refus des institutions de l'art

Fusion des arts Inc. décrète la mort de l'art traditionnel ; soit la peinture et la sculpture. Le groupe signe contre la vision élitiste de l'art et l'art muséifié, bref contre sa mystification. Il ne réfute pas en soi le musée en tant qu'institution, mais le rôle et la vision que celui-ci accorde à l'art doivent être remis en question²³¹. Pour le collectif, même si le musée accueille un grand nombre de visiteurs, cela ne signifie pas que ceux-ci comprennent l'art qu'on leur montre. De plus, « à peine un pourcent de la population s'intéresse à l'art aujourd'hui²³² », affirme Robillard en 1968. Est-ce à dire que ce théoricien québécois fait le même constat que Jeanson ; pour en conclure que la démocratisation de la culture n'a pas atteint ses objectifs ? Sûrement. Robillard se demande d'ailleurs « pourquoi, malgré tous les efforts des musées, les gens seraient nécessairement intéressés à ce qu'on leur propose ? Il n'est jamais question de considérer leurs opinions. "Qu'ils consomment". Voilà ce qu'on leur demande²³³ ». Notons ici que Richard Lacroix, membre de Fusion des arts, a exposé, depuis les années soixante, dans de multiples musées réputés et des galeries privées importantes au Québec, au Canada, à New York, en France. Par ailleurs, les membres de Fusion des arts Inc. souhaiteraient que les musées exposent davantage l'art dont ils font la promotion. Or les musées ne ciblent pas les mêmes publics que le collectif, et c'est là une des raisons de leur investissement en d'autres milieux de médiation de l'activité esthétique.

2. 2.1.2.2 Intégration de l'art aux divers champs d'activité, l'artiste et le *nouveau public*

Les artistes de Fusion des arts Inc. veulent que l'œuvre serve réellement dans le quotidien de chacun. C'est pourquoi pour eux, les arts doivent être des projets de synthèse (art, science, technologie, industrie) socialement fonctionnels et efficaces comme ce fut le cas pour les œuvres de l'école avant-gardiste du Bauhaus ou encore

²³¹ Consulter la biographie de Richard Lacroix dans *Richard Lacroix*, Catalogue d'exposition, Montréal, La Guilde graphique, du 7 au 27 novembre 1984.

²³² Yves Robillard, texte d'archives en lien avec un article publié dans la revue Arts Canada en mai 1968, tiré de *Québec underground 1962-1972*, op. cit., p. 264.

²³³ Yves Robillard, *ibid.*

pour celles du groupe GRAV, leur contemporain. L'art peut se trouver dans tout ; dans l'architecture, dans la structure d'un pont ou encore dans « l'organisation de super-jeux²³⁴ ». Nous reviendrons sur la notion de jeu qui est ici essentielle. Pour Fusion des arts Inc., l'artiste peut s'exprimer librement, mais il doit s'impliquer socialement et s'investir auprès de sa collectivité. On invite tout artiste « à s'intégrer aux domaines suivants : a) architecture, urbanisme et design ; b) loisirs ; c) information²³⁵ ». On propose également que l'art soit une activité collective menée par les artistes et le public. À ce propos, Robillard affirme : « Notre travail à nous, c'est de voir quels sont les vrais besoins des gens et quels sont les faux problèmes²³⁶ ». L'artiste a un rôle à jouer ; il doit « fournir aux gens des instruments leur permettant d'exprimer leur potentiel [...], leur donner tous les moyens possibles pour qu'ils élaborent ce milieu²³⁷ ». Devenu un animateur, l'artiste propose une activité d'animation socioculturelle. Dans le cadre des *Mécaniques*, par exemple, les artistes insèrent l'art dans un lieu de loisirs et interagissent avec le public ciblé. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les participants ne font pas qu'observer un objet, ils vivent une expérience esthétique grâce au déplacement de leur corps dans l'espace et aux objets qu'ils touchent, un geste impensable dans un musée où personne ne peut toucher les œuvres. C'est ainsi qu'une pièce musicale est créée collectivement. Cette participation active des expérimentateurs ludiques engendre de nouvelles situations, associations intellectuelles ou rencontres inespérées. Les participant-e-s comprennent que l'œuvre est un environnement-spectacle et non pas une sculpture ou une peinture, et que l'activité artistique n'est pas uniquement du ressort des artistes ; elle leur appartient également. Un art populaire est sur le point de naître, et lorsque Fusion des arts Inc. veut intégrer l'art participatif aux lieux de loisir, il repense cette notion de loisir tout en proposant « de nouveaux jeux²³⁸ », des jeux artistiques qui visent à briser « la monotonie des habitudes et la passivité actuelle²³⁹ ».

²³⁴ *Manifeste Fusion des arts*, op. cit., p. 205.

²³⁵ *Manifeste Fusion des arts*, *ibid.*, p. 282-283.

²³⁶ Yves Robillard, texte d'archives en lien avec un article publié dans la revue *Arts Canada* en mai 1968, tiré de *Québec underground 1962-1972*, op. cit.

²³⁷ Yves Robillard, *ibid.*

²³⁸ Yves Robillard, « Sculpture-Québec », *loc. cit.*

²³⁹ *Manifeste Fusion des arts*, op. cit., p. 205.

2. 2.1.2.3 Le jeu et l'idée d'émancipation

Il est primordial pour le collectif de « proposer des structures générales de possibilités ludiques sociales et culturelles, mais où chacun trouve son compte²⁴⁰ ». En d'autres mots, le « super-jeu » « recherche du plus grand nombre possible d'expressions ludiques convenant à chaque spectateur²⁴¹ » et la visée première est l'emphase « sur la participation active du spectateur²⁴² ». Bref, Fusion des arts Inc. propose des activités d'animation socioculturelle qui permettraient à la majorité des personnes de ne plus être des spectateurs passifs, mais des collaborateurs actifs qui s'expriment et coopèrent pour la mise en place de l'environnement réel ou symbolique, visant la réalisation de leurs propres vies de manière ludique. Dans les propos de Yves Robillard ou ceux du philosophe français Jacinto Lageira²⁴³, le sens du mot *jeu* implique un participant en tant que joueur réfléchi. Le jeu est une manière d'exprimer sa distance critique. Il s'éloigne de l'idée de sublimation des conditions de vie en ce sens qu'il ne sert pas à oublier ses problèmes. Le jeu n'est pas vu comme étant un synonyme de divertissement. En effet, il permettrait plutôt de confronter et s'approprier la réalité au lieu de la sublimer. Robillard est d'ailleurs persuadé que dans le futur, les machines accompliront le travail des êtres humains et que ces derniers auront tellement de temps libre qu'ils pourront s'adonner à des loisirs visant le développement de leur esprit critique et créatif²⁴⁴. La société de loisirs, pour Robillard, n'est pas synonyme d'une masse de gens exploités et fatigués qui subliment les misères de la vie humaine par le jeu. Au contraire, pour lui, « [...] les loisirs se [doivent] d'être créatifs et non abrutissants²⁴⁵ ». Dans son livre blanc, le ministre Pierre Laporte exprime son accord avec l'idée d'une forme de loisir qui permettrait de s'épanouir et développer. Par le jeu, on devrait selon lui pouvoir affirmer que l'œuvre n'est plus un objet qu'on observe ou

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 205.

²⁴² *Ibid.*, p. 205.

²⁴³ Jacinto Lageira, « Rien ne va plus », dans Marie Fraser, *Le ludique*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée de Québec, 2001, p. 95-99.

²⁴⁴ Yves Robillard et associés, *Le Quartz d'Uranus, 1971-1987*, Fonds d'archives Yves Robillard, UQAM, 2010.

²⁴⁵ *Ibid.* Réaliser des œuvres de conscientisation sociale par le jeu, pour la société de loisirs et sur le terrain de l'industrie culturelle pourrait être vu comme une pure contradiction. La revue québécoise *Parti pris* a dénoncé l'Expo 67 comme étant une « immonde mystification ». Lire Ivan Carel, « Expo 67 et la Jeunesse », *op. cit.*, p. 109.

admire, mais qu'elle devient l'expérience qu'en font sciemment les collaborateurs. Or cette œuvre ne peut se réaliser que si l'endroit d'accueil l'envisage, ce qui constitue une condition nécessaire à son apparition. L'Expo 67 remplit cette condition, mais cet espace n'est ni neutre ni subversif et on n'y voit pas la notion de ludique du même œil. Nous y reviendrons, mais avant, passons maintenant à l'analyse des œuvres en commençant par l'environnement de Maurice Demers.

2.2.2 *Les Mondes Parallèles*

2.2.2.1 Un nouveau public : l'expérimentateur ludique

Tout en s'amusant, le public de *Les Mondes Parallèles* est convié à expérimenter certaines sculptures cinétiques et à réfléchir sur les effets néfastes de la technologie. L'environnement est inauguré le 12 juin 1969²⁴⁶ au pavillon de l'Insolite, sur le site de l'ancien pavillon L'Homme et la mer de l'Expo 67. C'est la municipalité de la ville de Montréal qui commande l'œuvre à l'artiste après que celui-ci a travaillé à la conception du pavillon de l'Insolite de Terre des Hommes.

Cette œuvre interdisciplinaire, réalisée par une équipe d'artistes et d'ingénieurs en aéronautique et du son, employés entre autres de la compagnie RCA, touche aux domaines de la musique, du cinéma, de la science, de la technologie, de la sculpture, de l'art cinétique, de l'art pop et op. Il y a donc ici une synthèse des arts et de la technologie. Cette exposition interactive ne propose pas seulement l'observation des objets dans l'espace mais elle requiert aussi l'interactivité sans laquelle l'œuvre n'a pas de sens et donc n'a pas lieu.

En se référant à son œuvre de science-fiction *Futuribilia* (1968), Demers défend l'idée que « le jeu est une notion essentielle de l'art²⁴⁷ » et déclare que la

²⁴⁶ Christiane Berthiaume, « *Les Mondes parallèles* : un environnement de Maurice Demers à Terre des Hommes », *Dimanche-Matin* (Montréal), août 1969, non paginé. Nous tenons à préciser que la description analytique des œuvres de Demers a été l'objet de notre mémoire de maîtrise et du livre qui a suivi. Dans le cadre de cette thèse, des extraits du livre sont repris et revisités.

²⁴⁷ Entretien avec Maurice Demers, avril 1987, dans Francine Couture (sous la dir.), « La machine, un nouveau modèle ? », *op. cit.*, p. 31.

créativité ou le travail sont un jeu. Il propose sept jeux au public à expérimenter par l'ouïe, le toucher, l'odorat et la vue.

Hautement technologiques, les objets qui composent l'œuvre surprennent assurément plus d'une personne, car il ne s'agit plus de sculptures classiques. Cependant, ce public est habitué aux grandes foires comme l'Expo 67 qui regroupait plusieurs objets insolites. Comme le montre très bien le bédéiste Michel Rabagliati dans *Paul dans le métro*, le pavillon de l'Insolite, avec ses navettes spatiales, ovnis, robots et autres éléments bizarres, marque profondément l'imaginaire québécois. Voici un portrait de l'aménagement des éléments dans l'espace.

Demers accueille son public dans une première salle dont la voûte est couverte d'une soie noire qui bouge sous l'effet d'un système électrique de ventilation. Des rayons laser balayent constamment l'espace, créant ainsi l'impression d'un environnement découpé par des faisceaux lumineux. Le sol, couvert d'un tapis de caoutchouc, est irrégulièrement ferme et instable à certains endroits. Ce plancher relie les cellules entre elles, c'est-à-dire les modules qui composent le lieu. La journaliste Christiane Berthiaume a noté à cet effet que le plancher était tour à tour « [...] mou, instable, en mouvement et à la sortie, dur. Le participant en s'y promenant se sent en continuel déséquilibre²⁴⁸ ». Demers invite son public à vivre une expérience d'instabilité des sens, voire de déséquilibre, et chercher à le déstabiliser. Il le convie, en quelque sorte, à prendre conscience du manque de stabilité qui peut exister dans la vie quotidienne.

Outre ces composantes d'ambiance globale, l'environnement est composé de plusieurs cellules. La première est la *Sphère de conditionnement* constituée d'un plancher vibratoire, cerclé de coupoles rouges, de murs-tambours (structures rondes en forme de tambour) animés d'un mouvement interne. On entend des bruits de machines et de voix humaines en alternance lorsqu'on se frotte le dos sur la paroi et qu'on traverse l'espace en marchant sur le plancher composé de cellules magnétiques. C'est le mouvement du corps humain qui active et provoque les sons qu'on peut tenter de transformer en composition musicale.

²⁴⁸ Christiane Berthiaume, « Les Mondes parallèles : un environnement de Maurice Demers à Terre des Hommes », *La Presse*, août 1969, non paginé.

La *Mosaïque d'écrans* est une cellule qui comporte seize écrans et huit caméras vidéo. Sur les premiers, on peut voir les personnes qui se trouvent sur le lieu d'exposition. Des caméras vidéo sont fixées au plafond, à l'intérieur de deux sphères rotatives. Il y a quatre caméras par sphère rotative. C'est l'expérimentateur ludique qui les contrôle à l'aide de manettes de commande qu'il manipule. Les personnes qui se trouvent dans le lieu d'exposition sont montrées totalement ou partiellement sur les écrans électroniques, mais si l'on peut voir son image, il est difficile de la contrôler, car ce sont d'autres qui la filment et la manipulent. Demers affirme que « l'homme tente de se personnaliser en reconstituant technologiquement son image²⁴⁹ ». Ainsi, l'artiste reconnaît les bienfaits de la technologie, mais il en pointe aussi le côté négatif, celui du contrôle de l'intimité.

La *Cellule magnétique* est une pièce au plancher mou. Pendus au plafond, des casques transparents sont offerts au public. Ils sont munis d'écouteurs et leur visière est une lentille qui inverse l'image devant soi. Une fois enfilés, ces casques permettent également de créer des sons et d'élaborer ainsi des mélodies, tout en voyant le monde à l'envers.

La *Cellule du confort insolite* propose une expérience olfactive et auditive. Au-dessus d'un lit circulaire, sont accrochées des tiges de métal aux extrémités ornées des fleurs. En entrant dans la cellule, on entend une musique incitant à la relaxation. Mais couché sur le lit, on est mal installé, car celui-ci fait basculer les corps. Le journaliste François Roberge nous renseigne sur le fait que ce lit émet également des sons plaintifs, des impressions de craquement, de gémissements qui suscitent le malaise²⁵⁰. Lorsque l'expérimentateur ludique touche les tiges de métal, il provoque l'émission de sons sourds et métalliques, des grincements et des rires de robots. Quant aux fleurs, d'allure trompeuse, elles libèrent des odeurs fétides. Derrière la belle apparence se cache une tout autre réalité, un peu comme si « c'est le confort qui se [plaignait]²⁵¹ ». Voilà le message de l'artiste qui tente d'amener le public à se questionner sur l'essence des choses qu'il voit et touche.

²⁴⁹ Maurice Demers, document d'archives intitulé *Audio-Vision. Les mondes parallèles de Maurice Demers*. Fonds d'archives de Maurice Demers.

²⁵⁰ François Roberge, « Des jouets pour "enfants adultes" », *Sept Jours*, 6 septembre 1969, p. 28.

²⁵¹ Maurice Demers, document d'archives intitulé *Audio-Vision. Les mondes parallèles de Maurice Demers*, op. cit.

La *Cellule des claviers bizarres* répond également de cette intention de pousser les gens à prendre conscience des apparences trompeuses. Comme dans *Les Mécaniques*, le public y est convié à composer de la musique. Cette cellule est constituée de six claviers à système indépendant et lorsqu'on en joue, on se rend compte que les sons ne sont pas ceux d'un piano ou d'un instrument à touches, mais qu'ils proviennent d'enregistrements sur bande magnétique de Luc Cousineau à la guitare classique ou à la basse²⁵². Si l'expérimentateur ludique a la conviction de jouer et d'agir librement, il se trompe ; tout a été programmé d'avance. C'est donc dire que la participation est circonscrite aux choix préalablement imposés par Demers.

Dans l'environnement d'art technologique *Mondes parallèles*, Maurice Demers a créé une atmosphère d'inconfort. La technologie est censée offrir le contraire. Demers a cherché à intégrer le public dans le parcours de l'œuvre afin que ce dernier vive des expériences plurisensorielles et ludiques. Christiane Berthiaume affirme que « cet environnement demande énormément la participation du public pour vivre²⁵³ ». Les articles de journaux consultés démontrent que l'œuvre convoque à une réflexion sur l'instabilité du monde et l'insécurité socioéconomique, sur la tromperie des apparences, dans lesquelles semble se vautrer l'être humain des années 1960, en plein essor de la société de consommation. Pour notre part, nous avons constaté que certains éléments des *Mécaniques* suscitaient également une réflexion sociale, voire politique, à l'instar d'*Un petit coin de verdure*.

Les éléments constitutifs de l'œuvre visent une conscientisation des réalités socioéconomiques. Tout avait si belle allure, pourtant les fleurs puent, le lit est instable, les claviers ne jouent pas de musique, l'image de soi est manipulée par l'autre. Voilà quelques éléments qui illustrent l'idée des mondes parallèles. L'environnement artistique remet en question l'environnement réel de l'humain : « Pour Demers, la nature urbaine est inhumaine, encadrée et strictement rationnelle et aliénante. L'environnement donne la possibilité de l'humaniser²⁵⁴ ».

²⁵² François Roberge, *op. cit.*

²⁵³ Maurice Demers, document d'archives intitulé *Audio-Vision. Les mondes parallèles de Maurice Demers*, *op. cit.*

²⁵⁴ Anonyme, « Le monde de demain à Terre des Hommes », *Le Journal de Montréal* (Montréal), samedi 2 août 1969, non paginé.

Ici, le public, en plus de vivre une expérience artistique, a vécu symboliquement, par la réflexion, une certaine remise en question du monde qui l'entoure. L'environnement stimule l'imagination à organiser une vie différente et, en ce sens,

en créant des lieux où le citoyen apprend (de même que l'artiste) à participer, à se poser des questions, peut-être qu'un jour avec le créateur soucieux de se mettre au service d'une prise de conscience collective et de permettre au simple citoyen d'exercer leur propre créativité, arriverons-nous à cette époque où l'artiste sera le contremaître des temps libres²⁵⁵ ?

Même un journaliste semble enthousiaste à l'idée utopique d'une future *société de loisirs* où l'artiste jouerait le rôle d'animateur, où art et société seraient intimement liés. C'est par l'entremise de jeux ludiques que Demers propose cet apprentissage à son public. Si d'un côté, certaines personnes ont pu oublier, par le jeu et le loisir, les problèmes de la vie, d'autres personnes ont été amenées à penser aux soucis de la vie réelle. À l'instar des propos tenus par Jacinto Lageira et Frank Popper, l'environnement de Demers dépasse la simple idée du divertissement par l'art, et la notion de ludique joue ici sa fonction, non pas d'aliénation, mais de critique du système social. Mais qu'est-ce qui motive Demers à exécuter des œuvres semblables ?

2.2.2.2 Le projet esthétique de Maurice Demers

Maurice Demers, tout comme Fusion des arts Inc., André Fournelle, Jean-Paul Mousseau et Serge Lemoyne, a écrit sa théorie sur l'art à l'instant de la réalisation de ses œuvres. Les historiennes de l'art Francine Couture et Suzanne Lemerise défendent l'idée que Maurice Demers cherche à critiquer la société. Par conséquent, il défend l'idée d'un nouveau monde : « [...] ce monde neuf est perçu et présenté comme une nouvelle mythologie et un lieu de sensations inédites²⁵⁶ ». Il contribue également à la formulation d'un art novateur²⁵⁷, tout en partageant avec d'autres artistes des valeurs semblables sur l'art et la société. Il veut, tout comme Fusion des arts Inc. et André

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques », *op. cit.*, p. 90.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

Fournelle, par exemple, améliorer les conditions de vie des citoyens. Comme nous croyons que l'esthétique de Demers réactive le projet esthétique des avant-gardes artistiques historiques, cette étude s'inspirera des travaux des chercheurs québécois Marcel Saint-Pierre et Francine Couture²⁵⁸, entre autres. Par ailleurs, l'auteur Peter Bürger²⁵⁹ ainsi que la pensée du philosophe Herbert Marcuse²⁶⁰ nous permettront de comprendre ce phénomène d'un point de vue international.

C'est à travers des textes qu'il a publiés dans *Le Devoir* et la revue *Forces*²⁶¹ que Demers a diffusé sa pensée. Hors de la presse écrite, il a aussi donné des entrevues tant à la radio qu'à la télévision. Il y a exprimé de manière soutenue son projet artistique²⁶² et a même pu polémiquer avec les auditeurs qui appelaient pour intervenir dans l'émission. Maurice Demers est un des médiateurs de son propre art suivant le sens que l'auteur Antoine Hennion²⁶³ donne au terme *médiateur* comme vu plutôt. Si c'est le cas pour Demers, il en va de même pour Yves Robillard de Fusion des arts. De toute évidence, Demers est sorti de sa tour d'ivoire et s'est rapproché d'un nouveau public, qu'il s'agisse d'auditeurs de radio, de téléspectateurs ou des familles qui visitent Terre des Hommes. De manière singulière, il a su profiter de tous ces dispositifs de communication afin de joindre un public très large et diversifié, voire le plus souvent néophyte, et non pas uniquement l'élite partisane. C'est donc par ces moyens que son discours a été livré. Mais en quoi consistent ces propos, au juste ?

²⁵⁸ Francine Couture (dir.) et al., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, tome I, op. cit.

Francine Couture (dir.) et al., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, tome II, op. cit.

²⁵⁹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit.

²⁶⁰ Herbert Marcuse, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, traduit de l'anglais par Jean-Baptiste Grasset, Paris, Denoël/Gonthier, Médiations, 1972, 169 p.

Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, traduction de Monique Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968, 281 p.

²⁶¹ Maurice Demers, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », *Le Devoir*, 9 janvier 1971, p. 17.

Maurice Demers et André Moreau, « La conquête de l'environnement », *Le Devoir*, 17 juillet 1971, p. 15.

Maurice Demers et André Moreau, « Le théâtre d'environnement. Forger par la panique un outil de désaliénation », *Le Devoir*, 25 septembre 1971, non paginé.

Maurice Demers, « Le théâtre d'environnement intégral. Une expérience de théâtre régénéré », *Forces*, Hydro-Québec, n° 20, 1972.

²⁶² Se référer à la bibliographie pour plus d'informations sur les émissions radiophoniques et télévisées.

²⁶³ Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, 1993, 406 p.

2.2.2.2.1 Refus du passé et des valeurs individualistes

Tout comme les artistes de Fusion des arts Inc., André Fournelle, Jean-Paul Mousseau ou Serge Lemoyne, Demers appartient à une génération qui dénonçait les mentalités issues du régime de Duplessis. Il refusait l'ancienne société conservatrice et promotrice de valeurs individualistes qui tirait à sa fin, car selon lui « il y a un monde qui se prépare et qui va devenir²⁶⁴ ». L'espoir est porté par la jeunesse qui, à travers le monde, est en train de « [...] forger une sensibilité et une culture nouvelles pour mériter de vivre dans un monde nouveau²⁶⁵ ». Chacun devrait s'impliquer et participer « [...] fraternellement à l'élaboration d'un mieux être et d'un mieux vivre collectif²⁶⁶ ». Dans ce nouveau monde, science, art et technologie joueraient un rôle important dans la production d'une œuvre collective plus humaine²⁶⁷. Demers se rapproche ici du rôle négatif de l'art au sens entendu par Marcuse tel que vu dans notre introduction, c'est-à-dire qu'il est une source potentielle de réflexion et de changement social.

2.2.2.2.2 Refus des institutions de l'art et nouveaux lieux de création

Demers ne cherche pas, lui non plus, à détruire le musée, mais plutôt à dénoncer ce que celui-ci présente dans ses salles d'exposition. Pour l'artiste, le musée est un cimetière déserté et l'objet d'art le « [...] produit d'une d'élite à langage codifié, hermétique et aliénant [...]»²⁶⁸, car le musée ne présenterait que des vieilleries, un art mort, au lieu d'un art vivant, un art du présent qui incarnerait les valeurs, les goûts et positions esthétiques de la jeune génération. De plus, Demers annonce la fin du commerce de l'art et se positionne contre la galerie privée²⁶⁹. Ici, Demers présente l'art

²⁶⁴ Maurice Demers, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », *op. cit.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.* L'attitude d'opposition et le rejet de la tradition artistique se retrouvaient également dans le projet des avant-gardes historiques. Déjà les dadaïstes organisaient leurs expositions à l'extérieur des lieux officiels de l'art, comme lors de l'exposition Erste Internationale Dada-Messe, en 1920 et invitaient le public à participer à la réflexion sur l'art et la vie. Le premier lieu dada fut une vieille taverne malfamée transformée en un café littéraire du nom de Cabaret Voltaire à Zurich, en Suisse, en 1916. Un lieu d'art total comme le voulait Hugo Ball. Lire : Patrick Waldberg, *Dada, la fonction du refus*, Paris, Éd. La Différence, 1999, p. 39.

²⁶⁹ *Ibid.*

populaire, s'adressant à toutes et tous, comme un projet viable dans cette société en devenir. La position de Demers est clairement radicale. Si Lemoyne s'est produit au musée, si Lacroix y a aussi exposé des pièces, Demers, lui, a refusé d'entrer au musée entre 1968 et 1975. Rappelons qu'en 1968, quand le directeur du Musée d'art contemporain de Montréal lui en a fait la demande, il a refusé que son environnement de science-fiction *Futuribilia*, élaboré dans son atelier, entre au musée. De peur d'être récupéré, Demers dit « [...] j'ai tout démoli. Je voulais sortir du musée. Rentrer dans le musée c'était la mort de l'art, entrer dans un cercueil... on aurait été impur en retournant au musée²⁷⁰ ». Remarquons toutefois que l'institution était prête à présenter ces œuvres, puisque le musée, comme le rapportent les propos de Catherine Millet exposés dans le chapitre 1 de notre thèse, a accueilli favorablement la néo-avant-garde au moment où elle s'est imposée. Par ailleurs, comme nous l'avons vu également dans notre introduction, Hal Foster affirme que la néo-avant-garde parvient à réaliser le projet avant-gardiste. Certes, les expressions de l'avant-garde n'ont pas toujours reçu un accueil très favorable au Québec, certaines correspondant à l'horizon de goût des conservateurs plus que d'autres. On conviendra toutefois que l'art technologique qui convie le public à participer, qu'il s'agisse de l'art de Demers, de Lacroix ou de Lemoyne, est apprécié et convoité par certains conservateurs du musée d'art contemporain, notamment Gilles Hénault, qui sont disposés à présenter de *l'art vivant*.

Ce n'est qu'après avoir organisé ses environnements, dont le dernier date de 1975, que Demers revendiquera une reconnaissance institutionnelle muséale. Il semble que cela soit une contradiction, mais si l'on suppose que ce dernier refuse d'abord l'institutionnalisation pour mieux marquer sa dissidence au moment où elle est exprimée, et non pas parce que le musée ne peut pas éventuellement devenir un lieu pour l'art vivant, la contradiction nous semble moins forte. Il faut ajouter que ses œuvres, qui s'adressaient à un public néophyte, ne pouvaient pas être réalisées à l'intérieur d'un cube blanc principalement fréquenté, à l'époque, par une élite. C'est dans l'atelier de l'artiste, dans la rue, dans les sous-sols d'église, à Terre des Hommes, dans les gymnases, dans les auditoriums de cégeps, et même au Centre des arts d'Ottawa, un nouveau lieu institutionnel, que Demers a produit son art d'animation socioculturelle.

²⁷⁰ Francine Couture, « Technologies et art québécois 1965-1970 », *op. cit.*, p. 31.

2.2.2.2.3 Nouveau rôle pour l'artiste

Selon Demers, les êtres humains, y compris les artistes, méconnaissent leur identité, leur essence, leur origine et encore plus leur devenir. Totalement aliénés et dépossédés par la société de consommation, ces êtres unidimensionnels au sens marcusien du terme, ne respirent plus la liberté mais sont asservis aux lois du marché, du travail et de la consommation. L'artiste s'interroge : « Est-ce que le lavage de cerveau collectif que nous ont imposé les mass media est incurable ? L'homme est-il trop aliéné pour se rendre compte de son état ? Est-il trop déshumanisé pour percevoir que la société actuelle a atteint son point d'inhumanité maximum ?²⁷¹ ». Il incombe alors à l'artiste d'assumer le rôle d'éclaireur social et de produire un art qui renverserait cette aliénation. Lorsque Demers annonce que « [...] le créateur contemporain doit remettre totalement en question son "statut particulier" et tenter de trouver, à l'aurore de la civilisation de loisirs, sa véritable raison d'être [...] »²⁷², il montre l'artiste en tant que militant esthétique au sein de sa communauté. Il assume un rôle messianique, de médiateur et d'animateur culturel dans la conception d'œuvres adressées à un nouveau public participatif, voire créateur²⁷³. C'est parce que Demers estime que la communauté des artistes doit revenir au stade où l'espèce humaine ignorait la dichotomie entre l'art et la vie, qu'il s'associe avec les résidents des quartiers. Il partagerait avec Marcuse l'utopie de l'avènement d'une société nouvelle où l'imagination serait libre et rationnelle et ce, « [...] dans la mesure où elle (la société) serait organisée, mise en forme et renouvelée par un sujet historique essentiellement nouveau²⁷⁴ », précise Marcuse.

Pour Demers, il est donc essentiel de retourner : « [...] aux sources : chez les primitifs où il n'y a pas de cloison entre l'art et le public. Tous les membres de la tribu ou du village participent au théâtre populaire et à la danse, chantent et jouent des instruments, décorent leurs maisons et leurs ustensiles²⁷⁵ ». Ici, on remarque que

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Maurice Demers, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », *loc. cit.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p. 276.

²⁷⁵ Demers, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », *op. cit.*, p. 17. Ici, l'artiste cite et s'approprie les mots d'Arcy Hayman, parus dans l'article « Les arts et la vie », *Le Courrier*, mai 1969. La notion de jeu associée à celle d'art est issue d'une intention essentialiste, voire métaphysique, défendue entre autres par le philosophe des Lumières Friedrich Schiller, bien plus que d'une vision philosophique matérialiste.

l'artiste met de l'avant un art populaire assumé par toutes et tous. Remarquons que ses textes sont signés entre 1971 et 1973, années où la démocratie culturelle est déjà en action du côté de la politique culturelle. Cet art exécuté par toutes et tous a pour but de retrouver l'authenticité²⁷⁶ perdue avec l'avènement de la société moderne. Outre l'idée de pureté et de transparence, il s'agit de récupérer également le sens de la fête, voire du jeu. Bref, l'artiste, au sein de sa communauté, s'associe à des spécialistes, des non-spécialistes et aux publics, pour partager l'acte de création. Le produit qui en résulte répond aux besoins des résident-e-s d'un quartier donné tel le Plateau Mont-Royal ou encore le quartier Ahuntsic. C'est l'objectif visé.

2.2.2.2.4 Un art nouveau et un nouveau public

Puisque l'art est aujourd'hui « [...] au service de l'homme et de la société²⁷⁷ », l'objet d'art, maintenant mort, fait « [...] place à l'art spectacle, à un art total et public. Le happening était né puis ce fut l'environnement, c'est aussi maintenant le théâtre d'environnement ou l'événement de conscientisation », nous explique Demers. La nouvelle forme d'art, soit *l'environnement* ou encore le *théâtre d'environnement* ou *l'événement de conscientisation*, ainsi désignés par l'artiste, constitue l'œuvre par excellence, voire l'unique œuvre artistique pouvant s'inscrire dans la praxis de la vie, toujours selon Demers. C'est l'art total, l'art annonciateur qui pressent l'avenir, sous-tendu par une attitude messianique annonçant l'avènement d'une nouvelle société que l'artiste tente d'envisager à son tour. L'environnement est l'outil souverain pour accéder à cet objectif esthétique qui permettrait : « [...] à une collectivité de s'exprimer et d'exercer sa propre créativité²⁷⁸ ».

L'environnement est défini par Demers comme une forme d'art ouvert, total et multidisciplinaire, « [...] où l'art, la science et la technologie et l'industrie se fusionnent, décloisonnement total des disciplines, permettant à différents spécialistes de fusionner leurs efforts en vue de produire une œuvre collective plus humanitaire²⁷⁹ ». Il

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

s'agit d'adhérer, par ailleurs, aux nouvelles technologies et de les mettre au service de l'émancipation de la communauté. La fusion des savoirs et la spécialisation des individus ne sont pas incompatibles, au-delà des personnes, car la nature humaine est le point de convergence de tous les champs du savoir. Les sens et les connaissances de l'individu sont mis au profit du projet. Les participant-e-s prennent conscience de leur aliénation, ce qui pourrait permettre d'y mettre fin. Pour Maurice Demers, l'individu doit vivre une expérience artistique complète qui pourrait l'aider à changer ses conditions de vie.

La technologie et la science semblent également avoir asservi l'individu alors qu'elles pourraient, voire elles devraient, jouer un rôle tout à fait différent, celui de rendre l'être heureux et non pas esclave. Demers prétend que science et art, une fois réunis dans un but humaniste, serviraient la société : « Parallèlement à la science (la NASA), le monde artistique sent le besoin de s'unir en groupes multidisciplinaires afin d'être socialement plus efficaces²⁸⁰ ». Cet avis est partagé par Marcuse, pour qui la science et l'art doivent former une seule et même entité, afin de briser l'antagonisme séculaire entre raison et imagination : « À la limite, la science deviendrait l'art, et l'art façonnerait toute la réalité [...] »²⁸¹.

L'être humain semble totalement déshumanisé et Maurice Demers fait le constat que cette société est sur le point de mourir, mais qu'une nouvelle ère se dessine. Jouant ici le rôle d'un homme éclairé, l'artiste voit l'avènement d'une nouvelle société alors que les autres membres de la communauté n'en ont pas encore conscience. Il écrit que les jeunes à travers le monde sont en train de « [...] forger une sensibilité et une culture nouvelles pour mériter de vivre dans un monde nouveau²⁸² ». Cette société aurait cependant « [...] besoin que chacun s'implique et participe fraternellement à l'élaboration d'un mieux être et d'un mieux vivre collectif²⁸³ ». Dans l'avènement de ce monde nouveau qu'annonce Demers, l'art jouerait un rôle prédominant. Or, le statut de l'art québécois dominant des années soixante déplaît à Maurice Demers qui le dénonce sans détours.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁸¹ Herbert Marcuse, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, op. cit., p. 51.

²⁸² Maurice Demers, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », op. cit., p. 17.

²⁸³ *Ibid.*

Le public occupe une position considérable dans l'œuvre de Demers. L'environnement vise l'accouchement de *l'homme nouveau* : « Du chaos de nos sociétés actuelles, un nouvel ordre transparaît. Il donnera naissance à un homme nouveau, qui vit présentement à l'état embryonnaire. Faire naître cet Homme Nouveau voilà le but primordial que poursuit le théâtre d'environnement intégral²⁸⁴ ». Voilà le rôle que le public a à jouer au sein de l'environnement. Par conséquent, il devrait théoriquement y collaborer, sinon il ne peut tout simplement pas s'affranchir. Par ailleurs, sa coopération est presque indispensable pour que l'objectif du projet esthétique soit atteint. Le public joue un rôle crucial dans la réalisation de l'environnement car cette réalisation doit lui permettre d'appréhender sa condition d'être humain et mener à sa libération. « Tous les gens sont créateurs !²⁸⁵ » nous dit l'artiste. L'acte de création n'est pas uniquement propre à ce dernier.

L'environnement d'art est une œuvre ouverte et en mouvement selon les circonstances de sa production. Dans cet ordre d'idées, le public participe à la métamorphose de la proposition énoncée par l'artiste. Le résultat final coïncide avec la réalité vécue par les individus qui ont façonné l'expérience dans son espace et son temps. On n'y verrait que des participant-e-s selon Demers, car le public n'est plus un observateur. L'artiste ajoute que « [...] l'être humain étant inséré au cœur du spectacle, se sent impliqué, réagit et transforme le cours de l'événement. Quand l'art se fait vie, tout devient possible ! [...] La conscientisation lui fera percevoir le besoin de changer son propre environnement²⁸⁶ ». Cette prise de conscience et des transformations dans le milieu de vie des participants, voilà l'art qui rattrape la praxis de la vie comme l'espérait le projet artistique des avant-gardes historiques.

André Moreau et Maurice Demers cosignent un article où ils examinent l'individu participant aux environnements : celui-ci « [...] doit conquérir sa véritable dimension en prenant conscience de ce qu'il EST. Pour cela, il doit libérer en lui toute sa créativité, apprendre à ne plus fuir et comprendre que la folie qui l'habite est souvent

²⁸⁴ Maurice Demers, « Maurice Demers et l'homme nouveau », *Mediart*, n° 18, du 15 septembre au 15 octobre 1973, p. 16.

²⁸⁵ Maurice Demers, « Réflexion sur le théâtre d'environnement », *loc. cit.*, p. 17.

²⁸⁶ *Ibid.*

source d'invention²⁸⁷ ». Le concept d'*homme nouveau* est expliqué par Maurice Demers :

L'homme nouveau c'est l'être qui est à la fois auteur et spectateur du scénario de sa vie. Ce n'est plus uniquement un consommateur mais surtout un producteur de la réalité en devenir ; celle de l'avènement vital d'une culture populaire typiquement québécoise. Enraciné dans la quotidienneté de son pays, il est ouvert sur le monde et aspire à communiquer à l'échelle planétaire.²⁸⁸

Il agit sur sa propre histoire en portant l'imagination au pouvoir. Le concept d'*homme nouveau* n'émerge pas dans le Québec des années 1960 : déjà en 1917, le dadaïste Richard Huelsenbeck écrit un texte, *Der neue Mensch*²⁸⁹, ou *L'homme nouveau* en français. Herbert Marcuse rappelle aussi ce concept dans son livre *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel* et il précise que d'autres auteurs l'ont déjà utilisé. En ce sens, ajoute-t-il, on « [...] trouve bien chez Marx et Engels cette idée d'homme nouveau, conçu comme membre (sinon toutefois comme fondateur) de la société socialiste : lorsqu'ils parlent de "l'individu complet" qui serait libre de s'adonner aux activités les plus diverses²⁹⁰ », que ce soit l'art, la chasse ou la pêche ou encore à la critique. De plus, Marcuse et Demers partagent l'idéal de la création assumée par toutes et tous dans le plus banal des quotidiens. C'est dire que « la raison de ces hommes et de ces femmes se modèlerait sur leur imagination, et le processus de production tendrait à devenir un processus de création²⁹¹ ». Par processus de production, Marcuse entend le travail aliéné qui, grâce à l'imagination, se transformerait en un processus de création.

Lorsque l'individu participe à l'environnement d'art, il enrichit l'œuvre de ses perceptions. Ce moment est une prise de conscience qui peut aider l'individu à prendre le contrôle de son avenir ainsi que de celui de sa collectivité. La communauté peut s'y définir et mettre en œuvre sa créativité. Elle peut même, ultérieurement, modifier son propre environnement. Environnement désigne ici le lieu de vie réel. L'art

²⁸⁷ Maurice Demers et André Moreau, « La conquête de l'environnement », *Le Devoir* (Montréal), samedi 17 juillet, 1971, p. 15.

²⁸⁸ Maurice Demers, « Maurice Demers et l'homme nouveau », *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁹ Richard Huelsenbeck, *En avant DADA, une histoire du dadaïsme*, traduction de l'allemand et notes de Sabina Wolf, Paris, Éditions Allia, 1983, p. 79.

²⁹⁰ Herbert Marcuse, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p. 44.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 47.

devient la vie. Il s'agit pour l'artiste de « [...] provoquer l'avènement de la nouvelle culture [...] utiliser sa force de frappe collective qui pacifiquement et démocratiquement aboutira à la révolution culturelle²⁹² ». Agiter la société par l'art, n'est-ce pas là le grand idéal historique avant-gardiste ? Et c'est l'*homme nouveau*, à la fois auteur et spectateur de sa vie plutôt que consommateur, qui serait le producteur de sa réalité. Toute personne, qui consomme ou non la culture savante, issue ou non de la culture populaire, est conviée au projet de Demers. Ces idéaux ont été partagés par les gouvernements fédéral et provincial, mais aussi par André Fournelle et Jean Sauvageau.

2.2.3 *Le Pavillon du Synthétiseur*

2.2.3.1 Un nouveau public. L'expérimentateur ludique

En 1970, André Fournelle²⁹³, en collaboration avec le compositeur Jean Sauvageau, crée *Le Pavillon du Synthétiseur*, commandé par la Ville de Montréal et présenté dans l'ancien pavillon de Monaco (Expo 67). Construit sur deux niveaux dont l'un donne sur le canal, l'environnement technologique s'adapte tout à fait à l'architecture de cet espace et propose un environnement sonore total. Suivant les informations contenues dans le projet déposé à la ville de Montréal²⁹⁴, l'environnement comporte deux aspects, l'un sonore dont la conception est de Jean Sauvageau, l'autre sculptural, orchestré par André Fournelle. Dans chacun des secteurs du pavillon, on trouve donc des éléments d'art visuel et musicaux. Le secteur automatique de musique, offre aux participants un choix de musique grâce à son système de *juke-box*, cassettes, radio. Les artistes souhaitent faire entendre plusieurs types de musique électronique : aussi bien de la musique populaire jouée avec des instruments électroniques que de la musique électronique savante (enregistrements de voix et de bruits, musique nouvelle du synthétiseur et pièces du laboratoire de Jean Sauvageau). Le public peut composer son environnement sonore et danser tout en expérimentant les sculptures.

²⁹² Maurice Demers, « Maurice Demers et l'homme nouveau », *op. cit.*, p. 16.

²⁹³ Entretien téléphonique avec André Fournelle, Montréal, 28 octobre 2008.

²⁹⁴ Se référer au projet déposé à la ville de Montréal par André Fournelle et Jean Sauvageau au Service d'Archives de la ville de Montréal : *Extrait de Procès-verbal d'une séance du Comité exécutif de la ville de Montréal*, 1 avril 1970. Service d'archives de la ville de Montréal. Document VM1, 4^e série, no 41822.

Sur les murs de l'entrée, une série de plaques métalliques équipées de microcontacts émettent des sons au passage du public. Une sculpture, qui ressemble à un orgue d'environ cinq mètres, est munie d'un synthétiseur dont la musique a été programmée par Sauvageau. Cet instrument émet des sons électroniques alors que les expérimentateurs ludiques, invités à appuyer sur les touches, composent une musique spontanée. À l'une des extrémités de la sculpture, une demi-sphère en plexiglas, remplie de balles de ping-pong évoque une immense machine à maïs soufflé. Intégré dans cette structure, on retrouve un immense cristal rescapé de l'ancien pavillon de la Tchécoslovaquie de l'Expo 67. En regardant à travers le cristal, on découvre l'effet d'un kaléidoscope lumineux et multicolore. Pour accéder au niveau inférieur, on descend un grand escalier de pierre en spirale, orné de fleurs. Les parois de l'escalier sont tapissées de plaques électroacoustiques qui réverbèrent les sons ambiants. Ici aussi, le public fait corps avec l'environnement total où les sons provoqués par son passage composent l'ambiance globale. Une glissade permet de faire le pont et d'accéder à l'étage inférieur. Cette glissade en inox est équipée d'un système de micros et de haut-parleurs qui captent les sons produits par le déplacement des corps humains et les diffusent sur le champ. Les enfants et les adultes qui glissent entendent leurs propres éclats de rire amplifiés en direct²⁹⁵. Voilà qui est fascinant et surprenant : la glissade, partie intégrante de notre enfance, se réinvente et se transforme en pont menant à des souvenirs anciens, en plus de devenir une sorte d'instrument qui traduit le passage des corps en sonorité ambiante. En empruntant l'escalier ou la glissade, on arrive exactement au même endroit. On découvre alors un ensemble composé de 8000 câbles jaunes pendant du plafond qui créent un lieu que l'on pourrait qualifier de forêt magique. Dans le projet déposé à la ville par les artistes, on décrit cet espace comme étant un labyrinthe de câbles, un espace de transition entre les cylindres qui sont ouverts à l'extérieur et l'espace central qui est couvert. Pour les artistes, « tout en circulant dans ce labyrinthe de câbles, l'individu aura sa voix captée par un micro et répétée par une boîte à écho. Un "strobe light" produira des éclairs lumineux réfléchis au plafond²⁹⁶ ». Ici, à nouveau, le public s'intègre à l'œuvre par ses actions, les bruits qu'il produit, les mouvements qu'il provoque. Bien entendu, cette participation est

²⁹⁵ Le traitement des sons se fait par ordinateur. D'autres artistes à la même époque utilisent la glissade dans leurs environnements. C'est le cas des Fabulous Rockets dans l'œuvre *Salon Apollo Variétés* (1971). La glissade amenait le public de l'entrée à un carré de sable qui ouvrait sur le temps passé des objets de consommation des années cinquante.

²⁹⁶ Projet déposé à la ville de Montréal par André Fournelle et Jean Sauvageau au Service d'Archives de la ville de Montréal. *Op. cit.*

involontaire, mais celui qui essaie de la contrôler minimalement réussit à orienter les sons captés et l'effet obtenu. Par intermittence, on inonde le lieu de fumée rouge, produisant ainsi une atmosphère de surprise et de mystère.

Après avoir traversé cet espace, on arrive sur une place à l'extérieur, devant le canal, où se trouve une fontaine à boissons gazeuses, détournée et transformée en sculpture métallique, mais toujours fonctionnelle. Ce lieu est également pourvu d'immenses rideaux métalliques, sur lesquels l'eau projette des reflets. La distributrice sonore a été fournie par Coca-cola avec la permission de la modifier. Ici, le grand capital de la boisson gazeuse se trouve à contribuer au projet des artistes. Les buts de l'œuvre, selon ce que disent ses concepteurs, sont de rendre « service aux visiteurs », de partager « l'intérêt des sonorités du mécanisme amplifiées électroniquement » et de faire remarquer « l'intérêt visuel suscité par une nouvelle enveloppe²⁹⁷ ». Si pour les artistes, cette distributrice de Coca-cola partiellement détournée de sa fonction première a un intérêt artistique, aux yeux de la grande entreprise et de Terre des Hommes, la machine devient certes une œuvre d'art mais garde sa fonction première et permet encore de cumuler de l'argent présentant ainsi un certain intérêt économique. Les sons qu'elle génère sont amplifiés à l'aide de microcontacts et de cellules photoélectriques. D'autre part, les gens peuvent observer le mécanisme de la machine à travers les plaques de plexiglass. Ici la participation implique forcément l'achat d'une boisson gazeuse si les participant-e-s veulent observer le mécanisme.

L'œuvre d'André Fournelle et Jean Sauvageau demeure essentiellement ludique, tout comme celle de Fusion des arts Inc., ce qui n'est pas tout à fait le cas de celle de Demers, *Les Mondes Parallèles* qui dénote une intention supplémentaire. Même si Fusion des arts Inc. et André Fournelle critiquent, par ailleurs, la société de consommation, et même, dans le cas des *Mécaniques*, la guerre du Vietnam, leurs œuvres présentées à Terre des Hommes ne sont pas nécessairement des projets qui contestent l'ordre établi. Cependant, l'environnement de Demers, outre sa dimension ludique, tente de mettre l'être humain en garde contre certains effets négatifs des dispositifs technologiques. Nous reviendrons sur ce projet de contestation sociale dans le troisième chapitre. La présente section vise uniquement à exposer et à analyser les

²⁹⁷ Projet déposé à la ville de Montréal par André Fournelle et Jean Sauvageau au Service d'Archives de la ville de Montréal.

trois environnements choisis, suivant la catégorie de l'expérimentateur ludique qui participe aux œuvres présentées hors des murs institutionnels officiels. Nous avons démontré que Terre des Hommes remplit une première condition pour la légitimation de la catégorie esthétique de l'expérimentateur ludique, en permettant aux artistes de concevoir des œuvres dont le projet esthétique repose sur les valeurs intrinsèques de l'expérimentation et du jeu. Mais ce type de participation n'appartient pas uniquement au champ interne de l'art. Il semble même faire partie du discours de promotion de toutes les foires universelles, y compris celle de Terre des Hommes. La deuxième condition nécessaire à la reconnaissance de la catégorie de nouveau public expérimentateur ludique sera étudiée dans la prochaine section de cet essai. Pour l'instant, observons les raisons qui justifient l'engagement d'André Fournelle envers un nouveau public, à Terre des Hommes.

2.2.3.2 Projet esthétique d'André Fournelle

Parmi les artistes qui ont préfiguré les stratégies de la démocratie culturelle à la fin des années soixante, André Fournelle est probablement celui qui a le moins écrit, accordé d'entrevues et formulé en public sa pensée esthétique. Ce sont plutôt ses actions de guérilla urbaine, interventions de terrorisme culturel nommées manifeste agi, et la publication du manifeste *Place à l'orgasme* du groupe Déclic ! qui définissent le mieux ses positions sur l'art, sur les institutions et les lieux de diffusion et sur le statut de l'artiste et le rôle du public. Ces actions s'inscrivent dans le cadre post-Opération Déclic ! et portent en elles les aspirations culturelles de cet événement, soit la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Le groupe Déclic ! suscite trois événements ayant pour but « [...] de provoquer une réflexion sur la place de l'art dans la société, de dénoncer l'art bourgeois et conformiste de l'époque et de redonner place à l'imagination et à l'activité créatrice d'ici²⁹⁸ ». Le collectif convoque un fantôme bien chéri, Paul-Émile Borduas, pour lui conférer le statut de Guevara québécois. André Fournelle le dira lui-même plus tard : « Cette révolution culturelle s'inscrivait en ligne droite avec Borduas et le *Refus global*²⁹⁹ ». Les premières manifestations ont lieu en 1968, soit 20 ans après la parution du célèbre manifeste, sans oublier que l'année 1968

²⁹⁸ Entretien par courriel avec André Fournelle, 26 février 2009.

²⁹⁹ *Ibid.*

représente aussi, tant sur la scène locale que sur la scène internationale, l'année des grandes revendications sociopolitiques. Repensant l'idée de guérilla politique et politisée, le groupe Déclîc l'a transposée du côté des arts visuels, afin de contester l'institution artistique.

2.2.3.2.1 Refus de l'art ancien et promotion d'un nouvel art

L'historien d'art québécois François-Marc Gagnon raconte qu'André Fournelle, après son voyage en Europe en 1968, « [...] s'interroge sur cette société, la conteste, [...] décide de passer à l'attaque et de recourir à la violence (culturelle) pour faire passer une autre conception du bien vivre en société³⁰⁰ ». Les manifestations de Fournelle dites de terrorisme culturel cherchent, toujours selon Gagnon, à « échapper à la récupération de la société capitaliste qu'elles contestent³⁰¹ », afin de poser les jalons d'une société autre, qui pourrait la remplacer. À travers ce rejet de la société, qu'on retrouve par ailleurs dans le manifeste du groupe, s'ajoute le refus de l'art du passé, considéré comme mort et l'affirmation de nouvelles expériences créatrices et libératrices. Le groupe auquel appartient Fournelle cherche, par sa présence, à « [...] crier nos valeurs, affirmer qu'il existe d'autres valeurs que le système réprime et réprime, faire des espèces de taches déplaisantes dans les belles choses de l'ordre établi³⁰² ». Le groupe Déclîc! privilégie le happening comme forme d'art et ses activités de dénonciation, ses déclarations, deviennent des œuvres d'art à part entière. À titre d'exemple, la première activité du collectif est le manifeste agi *Place à l'orgasme*. Le 8 décembre 1968, jour de l'Immaculée-Conception, à la cathédrale Notre-Dame de Montréal, le groupe Déclîc dénonce les institutions religieuse et politique en interrompant la cérémonie d'investiture des nouveaux Chevaliers de l'Ordre Équestre du Saint-Sépulcre qui a commencé à 2 h 30. Les artistes entrent par la porte arrière vers 2 h 45. Ils sont huit en tout, six hommes et deux femmes dont l'âge moyen est de 27 ans. Une fois dans la nef de l'église, étant passés par une allée latérale, ils se tournent vers le public et lancent, en criant, une vingtaine de vers du manifeste, s'arrêtant à

³⁰⁰ François-Marc Gagnon, *André Fournelle. Sculpteur*, Montréal, Association des sculpteurs du Québec, Quebec sculptors' association, 1970, p. 15.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Manifeste agi, *Place à l'orgasme*, *Le Quartier Latin*, 7 janvier 1969.

Place au Délire. Ensuite, en même temps que l'orgue se met à jouer, les artistes descendent dans l'allée centrale, toujours en récitant le manifeste de manière aléatoire et en pointant les gens du doigt. Peu après, une légère échauffourée est déclenchée lorsque certains participants de la cérémonie se lèvent de leurs bancs et prennent l'allée. Fournelle raconte ainsi l'épisode : « Devant 2000 personnes interloquées, nous scandons nos invectives contre le pouvoir de l'église, le capitalisme, le conformisme etc., tout en proclamant haut et fort les valeurs auxquelles nous croyons, c'est-à-dire, Place à la magie, Place à la lumière, Place à la lucidité, etc.³⁰³ », renouant par ces mots avec le manifeste *Refus global*. À la fin de la manifestation contre les pouvoirs politique, économique et religieux, les huit participant-e-s regardent la foule une dernière fois et scandent le manifeste *Place à l'orgasme* dont voici le texte intégral³⁰⁴ :

Mort au Baptême	Mort aux Fascismes
Place à la couleur	Place au Délire
Mort à l'Extrême-Onction	Mort aux Establishments
Place à l'Enfance	Place aux Jeunes
Mort aux Commandements de Dieu	Mort aux Totalitarismes
Place à la Lumière	Place à la Magie
Mort aux Commandements de l'Église	Mort aux Bureaucratismes
Place à la Spontanéité	Place à l'Amour
Mort aux Impérialismes	Mort à la Rue Saint-Jacques
Place au Jeu	Place aux Mystères Objectifs
Mort aux Dogmatismes	Mort au Salarial de la Matraque
Place à l'Arabesque	Place au Bleu
Mort aux Sépulcres Blanchis	Mort aux Jeunes Vieillards
Place à la Joie	Place aux Nécessités
Mort aux Vautours noirs	Mort à l'Infaillibilité
Place au Rythme	Place à l'Aventure
Mort au Capitalisme Clérical	Mort à la Servilité
Place à la Lucidité	Place au Blasphème
Mort aux Financiers de l'Apocalypse	Mort au Prestige
Place à la Foi	Place au Vert
Mort aux Flics de l'Esprit	Place à l'Anarchie
Place à la Poésie	Place au Désespoir
Mort aux Rides de l'Intelligence	Place au Cri
Place au Rouge	Place aux Extrémismes
Mort au Communisme	Place à la Colère
Place à l'Espoir	Place à l'Intégrité
Mort au Capitalisme	Place à l'Authenticité
Place à l'Utopie	Place à l'Instinct
	Place au Violet
	Place à la Sexualité
	Place à l'Érection
	Ensemble : Place à l'Orgasme

³⁰³ Entretien avec André Fournelle par courriel, 26 février 2009.

³⁰⁴ Ce manifeste a été publié dans, Jean-Claude Jasmin, « Des hippies envahissent l'église durant un office religieux, Chahut à Notre-Dame », *Montréal Matin*, p. 11.

Ce premier happening du groupe démontre clairement que l'art n'est plus uniquement un objet statique, mais qu'il peut prendre la forme d'une déclamation politique et artistique, un « théâtre total et intégral³⁰⁵ », suivant les mots des organisateurs. Ce nouvel art n'est plus cantonné dans le musée ou la galerie, mais s'expose dans d'autres espaces institutionnels de médiation, dans la ville et dans le quotidien, car pour les artistes « le vrai décor c'est ou bien la rue Sainte-Catherine ou bien une église. C'est ça le vrai costume du théâtre québécois³⁰⁶ ». Toutefois, le collectif ne réserve pas ses interventions uniquement pour ces nouveaux lieux de l'art, et ainsi un espace autrement plus conventionnel comme l'église, est détourné pour présenter une des œuvres du groupe.

2.2.3.2.2 Contre les institutions traditionnelles et nouveaux lieux de diffusion

Fournelle ne se prononce pas contre le musée à proprement parler, mais ces extraits du manifeste, « Mort aux Establishments, Mort aux dogmatismes, Mort au Communisme, Mort aux Totalitarismes, Mort aux jeunes Vieillards, Mort au Saliariat de la Matraque et Mort aux Bureaucratismes » montrent bien que le groupe conteste le système capitaliste et ses institutions. Le manifeste agi au Musée des beaux-arts de Montréal pendant du vernissage de l'exposition « Rembrandt et ses élèves » en 1969, traduit la critique radicale de Fournelle contre l'institution muséale. Il s'agit de la deuxième manifestation de terrorisme culturel du groupe Déclit ! À cette occasion, ses membres sont entrés dans le musée et y ont lâché des poules, aux pattes desquelles avait été accroché un message sur le sens du geste artistique. Les artistes y dénoncent l'exposition et le vieux fond hollandais d'œuvres offert par des donateurs du Musée des beaux-arts de Montréal. Dans ce contexte, le groupe revendique une place pour les créateurs d'ici, un musée ouvert à tous, plus démocratique et plus accessible comme le dit Fournelle³⁰⁷ : un musée qui ferait, suivant quelques-unes des exhortations du manifeste : « Place à la couleur, Place à l'Enfance, Place à la Spontanéité, Place au Jeu, Place à la Joie, Place à la Poésie, Place au Rouge, Place à l'Espoir, Place à l'Utopie,

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁷ Entretien avec André Fournelle par courriel, 26 février 2009.

Place au Délire, Place aux Jeunes, Place à la Magie, Place aux Mystères Objectifs, Place au Bleu, Place aux Nécessités, Place au Vert, Place à l'Authenticité ».

Rappelons qu'en 1968, pendant l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, les étudiant-e-s ont détruit des sculptures et abîmé une momie égyptienne, en signe de leur contestation contre l'art académique et ancien jugé de périmé. On constate qu'ici, ce n'est pas tant l'institution muséale en soi qui est remise en cause, que l'art qui y est présenté, un art vieux et lointain. Les dénonciations du collectif comportent un soupçon de nationalisme et d'anticolonialisme et affichent une position que l'on pourrait qualifier de jeuniste. Parce que l'œuvre veut simplement dénoncer les choix institutionnels de l'art exposé, et non pas éliminer le musée comme institution, il y est uniquement question de réformer ces espaces de médiation traditionnels. Ainsi, le happening qui critique le musée est présenté au musée ; celui-ci revendique l'institution pour de jeunes artistes qui produisent un nouvel art qui s'adresse à des publics diversifiés. De plus, que l'institution le veuille ou pas, ce manifeste agi s'introduit lui-même dans le musée. Soulignons que quelques années auparavant, Serge Lemoyne a réalisé un happening au Musée des beaux-arts de Montréal. Ce qui signifie que le musée n'est pas forcément réfractaire à ce que ce type d'expérience soit mené entre ses murs, mais cela est assez rare. Le dernier manifeste agi du groupe Déclic ! est présenté dans l'enceinte d'une autre institution, la Comédie canadienne, lors de la présentation de la pièce *Double jeu* de Françoise Loranger en 1969.

Pendant la représentation de cette pièce de théâtre participative, dont l'un des thèmes est la recherche de l'authenticité, on invite le public (600 personnes) à monter sur scène et à participer au grand jeu qu'est le théâtre. Le groupe Déclic ! ne manque pas une telle occasion de se prononcer. Il s'est préparé à l'avance et, le jour de la représentation, ses membres montent sur scène pour créer un moment de véritable théâtre et dénoncer à nouveau le contexte conformiste, clérical, bourgeois dans lequel stagne la société de l'époque. Cinq personnes, deux filles et trois garçons, se mettent en rang sur la scène. Une des filles fait glisser la fermeture éclair de sa robe et montre son corps nu. Les trois garçons se dénudent aussi. De trois boîtes placées devant eux, on sort deux colombes et un coq noir. La femme nue et un des garçons tiennent la volaille, et les autres garçons, dont l'un est André Fournelle, prennent une colombe chacun. La jeune fille qui est restée habillée tend un couteau au couple qui éventre aussitôt le coq. La fille nue éviscère l'oiseau et se badigeonne le corps de sang. Son compagnon en fait

autant et pendant ce temps, les deux colombes passent sous la lame du couteau des deux autres garçons. Plusieurs spectateurs réagissent vivement et s'en prennent aux artistes qui se rhabillent et se sauvent en courant. Certaines personnes décèlent une dénonciation de la guerre du Vietnam dans la symbolique de l'acte. C'est l'époque où Yoko Ono et John Lennon diffusent leur propagande pacifiste à travers la planète. Selon Fournelle, « le groupe a réagi fortement contre la platitude d'un certain théâtre engoncé dans le folklore et le passé³⁰⁸ ». On incite au dépassement de soi, à la créativité spontanée pour toutes et tous. Le metteur en scène de la pièce de Loranger, André Brassard, affirmera avoir assisté « [...] au plus beau moment de théâtre de [sa] vie³⁰⁹ », car avec une étonnante fraîcheur, les artistes ont tenté de réveiller la population.

Les trois œuvres et les exemple de nouveaux lieux de diffusion nous poussent au constat suivant : si les artistes ont contesté les musées et les galeries, c'est pour que de nouvelles formes d'art y soient présentées. Par exemple, la pièce de théâtre de Françoise Loranger est une nouvelle forme qui invite le public à devenir acteur à son tour, mais les artistes veulent que le message soit plus radical. S'ils quittent ces lieux, ce n'est que pour mieux y revenir et c'est pourquoi le groupe Déclic ! critique l'art des lieux institutionnels : le musée, la scène de théâtre et l'église. Autrement dit, si d'un côté, on fait *tabula rasa* des décisions institutionnelles, de l'autre côté, on voudrait que le projet de l'Opération Déclic ! soit mis en œuvre. Le groupe Déclic !, dont Fournelle est un digne représentant a tenté, par les stratégies d'une guérilla symbolique et artistique, d'implanter les décisions de cette opération, elle-même déjà très institutionnalisée, au cœur des institutions.

2.2.3.2.3 Nouveau statut de l'artiste et nouveaux publics

Revendiquer le dépassement de soi et chercher à ce que la créativité soit l'affaire de toutes et tous, voilà deux objectifs que partagent le groupe Déclic ! et les Automatistes. C'est aussi une occasion pour l'artiste de sortir de sa tour d'ivoire, de rejoindre des foules et d'œuvrer avec elles, tout en leur donnant le pouvoir de

³⁰⁸ Entretien avec André Fournelle par courriel, 26 février 2009.

³⁰⁹ Anonyme, « Scandale à la Comédie-Canadienne, Gérard Poirier proclame sa conversion », *La Semaine*, 1969, p. 6.

conscientiser et, ultimement, de créer. C'est l'artiste qui assume le rôle d'éclaireur, de celui qui ouvre la voie vers une nouvelle créativité où toutes et tous sont invités à réinventer le monde suivant leurs nécessités. S'inspirant du manifeste du *Refus global*, mais surtout de la pensée surréaliste et de l'idée que tout être humain peut être créateur, Fournelle fait une place aux participant-e-s avec son désir de céder la place, comme le dit le manifeste, « à l'orgasme, Place à la Spontanéité, Place au Jeu, Place à la Joie, Place au Délire, Place à la Magie, Place à l'Amour, Place aux Mystères Objectifs, Place aux Nécessités, Place à l'Aventure, Place à l'Intégrité, Place à l'Authenticité et Place à l'Instinct ». Artistes professionnels ou nouveau public, tous sont invités à créer à travers des gestes spontanés, par le jeu, selon ses nécessités, dans un esprit d'aventure, sans égard au produit fini, en toute intégrité, authenticité et en suivant ses instincts. Certes, *Le pavillon du synthétiseur* est une œuvre très différente des happenings et manifestes agis de 1968 et 1969, il n'en reste pas moins qu'on y fait place au jeu, à la magie, à la spontanéité, à la joie, etc. On peut donc dire que cet environnement est tributaire d'une pensée pro-automatiste, mais le lieu qui l'accueille semble aussi faire place à ces éléments, seulement avec un autre objectif que celui de l'émancipation sociale.

2.2.3.3 Le nouveau lieu de médiation et ses avatars idéologiques ; les enjeux du jeu

Étudions maintenant les fondements idéologiques de Terre des Hommes au moment de l'Expo 67, avant que la ville de Montréal ne définisse une mission pour cet espace. Le Bureau international des expositions (BIE) est une organisation internationale indépendante des États, même si elle est composée de membres des plusieurs gouvernements. C'est elle qui gère l'Expo 67. Cette institution possède une charte, des règlements et sa convention est déposée à l'Organisation des Nations unies. Lors des grandes foires scientifiques, technologiques et qui mettent à l'ordre du jour les progrès industriels des pays membres, le BIE cherche aussi des projets récréatifs. Il est intéressant de noter la manière dont le BIE conçoit les expositions internationales. Celles-ci sont des

lieux uniques de rencontre où l'éducation passe par l'expérimentation, la coopération par la participation et le développement par l'innovation. Elles sont l'expression d'un message d'intérêt universel ; une expérience éducative et récréative ; des laboratoires d'expérimentation montrant l'extraordinaire et nouveau.³¹⁰

³¹⁰ http://fr.wikipedia.org/wiki/Bureau_international_des_expositions. Page consultée en ligne le 24 janvier 2010.

Les termes *expérimentation*, *coopération*, *participation*, *innovation* et *récréation* méritent que l'on s'y attarde, car *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur* sont des environnements qui invitent le public à *participer*, soit à *coopérer* pour la réalisation du projet des artistes en *expérimentant* les objets interactifs et *récréatifs* proposés. Pour le BIE, que ce soient les nouveaux appareils téléphoniques que le public peut tester dans le pavillon de Bell Canada, les instruments de musique de Fusion des arts Inc., ceux fabriqués par André Fournelle et Jean Sauvageau, ou encore les sculptures cinétiques de Maurice Demers, le but est le même. Ces objets sont là pour être manipulés et pour amuser les foules. On ne prévoit nullement un jeu récréatif qui susciterait la critique et mènerait au renversement des valeurs de la société de consommation. Selon l'historien québécois Ivan Carel, l'Expo 67 est gouvernée par des impératifs récréatifs : « les concerts, les sports, la Ronde, la musique, etc. sont les transmetteurs d'une culture universelle, en plus de miser sur la participation effective des spectateurs³¹¹ ». On peut donc dire que les trois environnements intègrent les valeurs inhérentes à ce type de lieu de divertissement et répondent à une certaine requête publique du BIE et de la ville de Montréal par la forme que prennent *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur*. Lise Santerre nous rappellerait ici que dans le modèle de la démocratie culturelle, l'art intègre la notion de loisir sur ses lieux mêmes et assure la cohésion sociale. Cette expérience est un signe avant-coureur de l'ère de la démocratie culturelle comme nous aurons l'occasion de le démontrer ultérieurement.

À la fois à l'avant-garde du champ de l'art et au cœur du discours du terrain de masse, on constate que la participation ludique du citoyen à la production de sa quotidienneté n'est pas seulement l'affaire des arts visuels. Rappelons que dans les sociétés démocratiques bourgeoises des États-providence, la notion de participation est un droit, voire un devoir, des citoyens, comme l'explique le philosophe de l'école de Francfort, Jünger Habermas³¹². L'idée de démocratie participative révèle l'idéologie dominante dans la société québécoise des années soixante et *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur* s'inscrivent dans ce large contexte politique. Du coup, non seulement la notion de participation semble-t-elle bien intégrée

³¹¹ Ivan Carel, *op. cit.*, p. 103.

³¹² Jünger Habermas, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1997, p. 235.

à la vie politique et à l'économie industrielle, mais elle est aussi opérationnelle sur les lieux de la culture de consommation de masse comme Terre des Hommes, qu'elle est présente et promue par les artistes abordés dans cette thèse. Autrement dit, dans le cas qui nous préoccupe, cette idée de participation, initialement abstraite, prend forme, se matérialise dans la figure du consommateur de loisirs, le transformant en expérimentateur ludique qui contribue aux œuvres des artistes en composant, par exemple, de la musique dans *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* ou *Le pavillon du synthétiseur* à Terre des Hommes. C'est donc dire que cet espace de loisir ne représente pas une organisation naturelle dépourvue d'idéologie. Au contraire, il est une construction sociale, au sens où l'entend le philosophe français Henri Lefebvre. Dans son livre *La révolution urbaine*³¹³, celui-ci évoque la notion de la construction sociale de l'espace, notion qu'il définit comme étant la mobilisation globale de l'espace dans l'édification, entre autres, des lieux de loisirs. En se référant à l'aménagement de l'Expo 67, il avance qu'il s'agit d'un lieu éphémère, saisi par des groupes d'intervenants, où tout devient, selon ses termes, multifonctionnel, polyvalent et où la quotidienneté se résorbe dans la fête³¹⁴. Ce philosophe critique les diverses fondations théoriques et idéologiques des activités de loisir. Il démontre qu'elles s'organisent avec soin, qu'elles sont « centralisées, aménagées, hiérarchisées, symbolisées, programmées, elles servent le profit des "tour operators", banquiers et promoteurs de Londres, Hambourg, etc.³¹⁵ ». Pour lui, les loisirs servent à maîtriser le désenchantement social des travailleurs et travailleuses et à accumuler des profits. On programme leur collaboration, voire leur attitude, tout en leur faisant miroiter l'utopie d'une société de loisirs³¹⁶. Tout se passe aussi comme si le spectateur des œuvres participatives était un consommateur, passif ou actif, de biens culturels sous forme d'expériences

³¹³ Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 175.

³¹⁵ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 72.

³¹⁶ Pour Theodor Adorno, lorsqu'il se réfère à l'industrie culturelle, dans le capitalisme avancé « l'amusement est le prolongement du travail ». Tout se passe comme si les heures de loisir permettaient de se soustraire aux misères de l'univers prolétarien et, en même temps, de s'y ajuster grâce aux évasions culturelles qu'on propose au consommateur. Et le spectateur « ne doit pas avoir à penser par lui-même : le produit prescrit chaque réaction : non pas grâce à sa structure de fait – qui s'effondre quand on y réfléchit – mais au moyen de signaux. Toute corrélation logique qui sous-entend un effort intellectuel est scrupuleusement évitée ». Lire « La production industrielle de biens culturels », dans Max Horkheimer et Theodor Adorno, *La dialectique de la raison. Raison et mystification des masses*, Paris, Gallimard (1944), 2007, p. 145 et p. 146 respectivement.

³¹⁶ Francine Couture, « Présentation », dans *Technologies et art québécois*, op. cit., p. 3.

programmées qui permettent provisoirement d'atténuer son état dépressif et son sentiment de privation de lien social.

Les artistes qui ont conçu les trois environnements étudiés ne cherchent pas consciemment un tel apaisement. Au contraire, ils tentent, par le jeu, de faire en sorte que les gens se considèrent comme créateurs et critiques de leur environnement immédiat. Mais même si, comme l'affirme la sociologue de l'art québécois Francine Couture, en pensant entre autres à Fusion des arts Inc., « plusieurs artistes québécois [...] revendiquent une place pour l'art dans l'univers de la culture industrielle, mais ils différencient, en même temps, la démarche artistique d'une activité de production de marchandises ou de masse³¹⁷ », *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur* s'inscrivent dans l'élan d'une culture de loisirs qui permet aux gouvernements d'exercer un pouvoir sur les consommateurs par l'intermédiaire de l'amusement. Pour l'État, l'œuvre d'art n'est pas uniquement un objet esthétique, mais c'est également une marchandise selon Francine Couture et Suzanne Lemerise³¹⁸. *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur*, à titre d'expériences qui visent à contester l'establishment artistique et à démystifier l'art, se trouvent déchirées entre l'idéologie avant-gardiste politisée et celle de l'establishment économique. Soulignons que même Robert Daudelin de Fusion des arts Inc. reconnaît le pouvoir idéologique de Terre des Hommes dans son commentaire sur *Les mécaniques* dans lesquelles il décèle un « establishment trop bien encensé³¹⁹ ». Maurice Demers a admis lui aussi que dans ces lieux, les publics participent sans avoir pour autant une grande latitude au niveau de la créativité. Sans conteste, ce nouveau lieu de médiation qui légitime le nouvel art et son public n'est pas neutre.

Cet espace n'est pas non plus marginal en soi et encore moins oppositionnel dans le sens qu'Oskar Negt attribue à cet adjectif³²⁰, c'est-à-dire un espace équivalent à celui imposé par les conseils ouvriers de la Révolution d'octobre de 1917 en URSS ou encore celui des conseils de Bavière de 1918 en Allemagne, entre autres. Si l'on

³¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

³¹⁸ Francine Couture et Suzanne Lemerise, *op.cit.*, p. 5.

³¹⁹ Robert Daudelin, « La corde à linge règne sur le Pavillon de la Jeunesse », dans le Dossier d'artiste de Richard Lacroix, Les éditions Boulerice, p. id. 7. Pour consultation : Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal.

³²⁰ Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007.

compare la nature de Terre des Hommes et le pavillon de la Jeunesse, le pavillon l'Homme et la mer et le pavillon de Monaco, force est de constater qu'ils ne représentent pas ce type d'espace insurrectionnel. Malgré le fait que les artistes œuvrent directement avec un nouveau public composé d'expérimentateurs ludiques, dans la perspective de produire des étincelles porteuses d'un changement en profondeur des valeurs sociales, voire de provoquer la révolution culturelle, l'inscription des trois environnements au cœur de Terre des Hommes atténue l'intention première des artistes. Les œuvres n'ébranlent pas l'idéologie du site même si Daudelin parle des *Mécaniques* comme étant « une présence révolutionnaire³²¹ » au sein de Terre des Hommes, par exemple. Bref, l'essentiel à retenir ici, est le constat suivant : en ciblant de nouveaux publics à Terre des Hommes, les artistes qui s'éloignent de l'institution artistique officielle permettent au moins au BIE et à la ville de Montréal, qui les a financés et intégrés, de légitimer la catégorie d'un public expérimentateur ludique, et de reconnaître une forme d'art populaire avant même l'avènement de la démocratie culturelle.

2.3 *Le Crash* (1967) de Jean-Paul Mousseau

Des relations existent entre les fondements théoriques du projet *Le Crash* et les stratégies de la démocratie culturelle. Puisque l'œuvre date de 1967 et que le modèle de la politique culturelle est de 1971, nous avançons l'hypothèse selon laquelle l'artiste a anticipé certaines des stratégies de la démocratie culturelle quant à la participation, dans l'œuvre d'art, d'un nouveau public d'expérimentateurs ludiques et créatifs. Et, contrairement aux autres artistes étudiés dans cette thèse, Mousseau a ceci de particulier qu'il a mis en pratique ses principes de démocratie culturelle au cœur d'un espace privé, d'un lieu de diffusion artistique non-traditionnel, soit la discothèque. Ce faisant, il repousse les limites de ce qui peut-être considéré comme une œuvre d'art, jusqu'à inclure l'environnement-discothèque. Dans le *Crash*, l'artiste aspire à ce qu'un nouveau public coopère pour réaliser son projet esthétique, en se libérant par le biais de la danse populaire, le *gogo*. L'expérimentateur ludique et créateur s'ouvre ainsi à l'expérience esthétique rendue collective par l'artiste. C'est pourquoi, même si l'œuvre

³²¹ Robert Daudelin, *op. cit.*

est commandée, elle correspond aux enjeux esthétiques du modèle de la démocratie culturelle par le nouveau rapport qu'elle établit avec le public.

Il s'agit d'un projet initié par une entreprise privée qui encourage l'art de Mousseau. Ce n'est donc pas tant par son mode de financement qu'on peut le rattacher aux politiques culturelles de démocratisation de la culture ou de démocratie culturelle provenant de l'État que par l'utopie esthétique prônée par Mousseau et née de son désir de permettre à toutes et tous de devenir des créateurs selon leurs propres capacités. Mousseau préfigure, avec ses actions, plusieurs éléments de la stratégie de la démocratie culturelle. Donc, si les gouvernements n'ont pas, de prime abord, joué de rôle dans la légitimation de ses discothèques considérées comme œuvres d'art par la critique, ils ont néanmoins reconnu Mousseau lorsqu'il a exposé dans les musées et a été sollicité pour réaliser des commandes publiques. Bref, en 1967, au moment où l'œuvre est produite, la réputation de Mousseau n'est plus à faire³²². Celle-ci provient d'abord de l'institution artistique officielle et traditionnelle qui reconnaît la valeur du travail de l'artiste avant même qu'il ne se lance sur d'autres terrains de création. Le milieu des affaires, extérieur à l'institution muséale ou à la galerie privée, mais à la manière d'une galerie privée ou d'un mécène, assume à son tour un rôle structurel dans

³²² Son *curriculum vitae* est surprenant, depuis sa première exposition à la librairie Tranquille. Au nombre des expositions en galerie privée, celles qui ont le plus influencé sa réputation ont été à la galerie l'Actuelle, Denyse Delrue, Agnès Lefort et à la Galerie 60. Il a exposé en groupe, entre 1943 et 1945, au Musée des beaux-arts de Montréal, à la Dominion Gallery et à l'École du meuble, entre autres. Quelques-uns de ces événements méritent des précisions. Entre 1946 et 1950, Mousseau présente des œuvres à chaque édition du Salon du printemps du Musée des beaux-arts. Il est membre de la Société d'art contemporain à seize ans et expose lors de la première exposition des Automatistes à la Dominion Gallery. À Paris, il participe aussi à la première exposition des Automatistes à la galerie Luxembourg et participe en 1954 à la Biennale du Canada, tout comme en 1952. Les expositions avec les Automatistes sont nombreuses et ici, nous n'en mentionnons que quelques-unes. Un des événements les plus marquants est la rétrospective des Automatistes au Musée des beaux-arts de Montréal suivie de *Borduas et les Automatistes* au Musée d'art contemporain en 1972. Mais déjà en 1967, le Musée d'art contemporain de Montréal lui accorde une exposition solo, ce qui est considérable. Remarquons qu'au moment où l'artiste œuvrait sur le terrain de la culture des loisirs, le musée légitimait aussi ses expériences. On connaît également Mousseau pour les commandes d'œuvres publiques telles les murales commandées par la compagnie d'État Hydro-Québec, les cinq autres qu'il a faites pour l'aéroport Dorval et ses œuvres au métro Peel. Cet artiste a décoré des chapelles, des stations de métro, des centres d'achat, etc. Il a par ailleurs enseigné à l'École des beaux-arts de Montréal (1961-1964), à l'Université Laval (1968), au cégep de Sainte-Hyacinthe (1972), à l'Université Concordia (1975-1977), à l'Université du Québec à Montréal (1977-1978), et il a travaillé pour le ministère de l'Éducation de l'Ontario en 1973. Mousseau a aussi reçu des aides financières à la création du Conseil des arts du Canada en 1961 et du ministère des Affaires culturelles du Québec en 1968. Un tel *curriculum vitae* démontre un parcours surprenant pour un artiste en arts visuels et prouve hors de tout doute que Mousseau jouit d'une excellente réputation.

la légitimation de la recherche artistique de Mousseau, et influence ainsi l'avènement d'un nouveau type d'art dont il se fait l'instigateur. C'est pourquoi, les commanditaires du *Crash* approchent Mousseau pour la conception des décors des discothèques, jouant ainsi un rôle de mécènes privés qui encouragent l'intégration de l'art aux espaces de loisir commercial.

D'entrée de jeu, s'impose une description de cet environnement, menée suivant les lignes de l'analyse de la participation du public à l'œuvre d'art. Le public des discothèques, celui qui fréquente ce type de lieux de loisirs nocturnes et commerciaux, est jeune, parfois cultivé et bien instruit, mais n'est pas nécessairement le public des musées ni des galeries. Il assume néanmoins le rôle d'expérimentateur ludique lorsqu'il s'empare des lieux qui lui sont destinés. À la lecture des entrevues accordées par Jean-Paul Mousseau, nous verrons les raisons pour lesquelles l'artiste a voulu cibler de nouveaux publics, réactivant à sa manière le projet esthétique avant-gardiste et politisé issu du manifeste *Refus Global* des Automatistes. Soulignons que vingt ans après sa parution, ce manifeste est reconnu et revendiqué par Fusion des arts Inc., André Fournelle, Serge Lemoyne et les Fabulous Rockets. Rappelons aussi que les occupants de l'École des beaux-arts de Montréal l'ont réimprimé et se reconnaissent dans les valeurs de liberté de création et de pensée promues par ce texte canonique de l'avant-garde artistique québécoise. Nous observerons alors que Mousseau imagine de nouvelles formes d'art multidisciplinaire, repense la fonction sociale de l'art, le nouveau rôle joué par l'artiste, conçoit de nouveaux espaces d'exercice artistique hors des murs institutionnels officiels traditionnels et envisage de nouveaux publics qui s'engageraient dans la création. Nous verrons également la manière dont l'espace privé et commercial que représente une discothèque légitime, à la manière d'une galerie privée, l'environnement d'art total. Mais juste avant d'analyser la participation du public, précisons le contexte de la commande et de l'avènement du phénomène social des discothèques.

Après la Deuxième Guerre mondiale, et à cause des conditions économiques qui prévalent à l'époque, les discothèques apparaissent en France pour répondre aux besoins d'une clientèle distinguée qui a cependant peu d'argent pour se distraire. Cette solution bon marché est hautement rentable pour les propriétaires de cabarets et boîtes de nuit. La nouvelle formule offre l'avantage de faire entendre des enregistrements sur disques des meilleurs orchestres et d'éliminer les frais de musiciens. La première

discothèque au monde, celle de Paul Pacini, qui ouvre ses portes à Paris dès 1945 se nomme Le Whisky à gogo. Ensuite, d'autres discothèques du même nom envahissent la France. En 1958, c'est Gilles Archambault qui, ayant connu ces lieux lors d'un séjour en France, apporte cette idée au Canada. Ici, on danse déjà sur la musique des *juke-box*, mais la première discothèque de Mousseau à voir le jour, la *Mousse-Spachthèque*, est une commande de Gilles Archambault et Claude de Carufel. Suivant la méthode française de la succursale, voire de la chaîne commerciale, on ouvre plusieurs *Mousse-Spachthèque* comme celle de 1966. Cependant, la *Mousse-Spachthèque* n'est pas la première discothèque canadienne ou nord-américaine, mais bien la Licorne, une autre entreprise d'Archambault et de Carufel³²³ qui apparaît au Canada en 1963, soit quinze ans après Le Whisky à gogo. Même si à New York, les discothèques apparaissent longtemps après celles de France et du Québec, ce sont les américains qui inventent le nom. Une des plus connues est celle qu'Andy Warhol a imaginée en 1966, projet intitulé *The Exploding Plastic Inevitable* et que Mousseau a connu.

À Montréal, les discothèques se trouvent principalement dans le centre-ville, soit dans l'Ouest anglophone, dans le quartier chic des restaurants français, des boutiques et des bistrots. La clientèle est, somme toute, la même dans tous ces établissements, et on compte déjà au-delà de quinze commerces de ce type en 1968 dans le seul quadrilatère borné par les rues Mackay, Dorchester, Metcalfe et Sherbrooke³²⁴. La Mousse-Spachthèque est différente des autres, comme le sera aussi le *Crash* en 1967. Ces derniers lieux relèvent de concepts artistiques spécifiques et originaux. Au nombre des discothèques les plus fréquentées, il y a le Mas des Oliviers, la Rose Rouge, Pierre LeGrand à gogo, le Drug, la Guillotine, Au Bouffon, Au Cachot, l'œuf, la Boîte, le Sansouci, le Don Juan, la Métropole à gogo, la Licorne, la Mousse-Spachthèque et l'Empereur. Ces trois dernières sont le fruit de l'investissement du duo Carufel et Archambault. Selon la logique du marché, quand la clientèle diminue, il faut changer de produit et c'est pourquoi, le Crash a remplacé l'Empereur. Hors de tout doute, ces lieux sont des endroits marchands dont le but premier est le profit, même si l'apaisement des frustrations du public qu'ils visent est au cœur du processus de contrôle social exercé par les lieux de loisir. À propos des discothèques de Mousseau,

³²³ Manuel Maitre, « Une chaîne de Mousse-Spachthèques couvrira bientôt tout le Canada », *La Patrie*, 1968, p. 8.

³²⁴ *Ibid.*

Pierre Turgeon évoque par exemple l'idée de la discothèque comme endroit qui peut contenir la révolte sociale : « Le monde de demain nous réserve-t-il un conditionnement ou une libération totale³²⁵ ? » Dès lors, pourquoi Mousseau investit-il ces lieux de commerce ? Pour lui, il est important de créer des endroits hors des institutions artistiques officielles traditionnelles, qui permettraient au public de s'émanciper en participant aux œuvres même si ces lieux appartiennent à la logique économiste de la société spectaculaire marchande et souscrivent à la fonction aliénante d'un produit de divertissement qui éloigne temporairement le participant de ses peines, de ses frustrations et de ses révoltes. Certes, Mousseau tente de détourner cette logique vers un projet avant-gardiste de libération de l'être humain, mais il est aussi conscient que les discothèques monnayent un enchantement passager. N'affirme-t-il pas lui-même que « le secret du succès d'une discothèque, c'est d'essayer de faire oublier que c'est une entreprise commerciale³²⁶ » ?

2.3.1 Du nouveau public à l'expérimentateur ludique

Le Crash ouvre ses portes en 1967 au 1473 Boulevard Dorchester (aujourd'hui boulevard René Lévesque), juste au-dessus du Café des artistes. Ce dernier est très fréquenté par les employés de Radio-Canada et les gens du milieu artistique. *Le Crash* supplante la discothèque l'Empereur (1966) un an après son ouverture. Seul les propriétaires ne changent pas. Il s'agit de Gilles Archambault et de Claude de Carufel, les mêmes entrepreneurs qui, peu de temps après, commandent à l'artiste la *Mousse-Spacthèque*. Dans une note manuscrite trouvée dans le Fond d'archives de Mousseau au Musée d'art contemporain, on peut lire que le lieu aurait changé de propriétaire que Gilles Archambault et Claude de Carufel l'ont mis en vente. Les nouveaux propriétaires auraient été L. Manteleers et G. Lévesque³²⁷. Nous n'avons pas trouvé davantage d'information à ce sujet, mais lors d'une entrevue³²⁸, Mousseau

³²⁵ Pierre Turgeon, « Le happening permanent. Une chambre de torture thérapeutique. Exemple : le Cercle Électrique de Québec », *Perspectives*, 1970.

³²⁶ Jean-Paul Mousseau interviewé par Jean-Claude Germain, « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous ? », *Le Petit Journal*, 1967.

³²⁷ Voir les deux chemises sur *Le Crash* dans le Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau aux Archives du Musée d'art contemporain de Montréal.

³²⁸ Pierre Turgeon, *loc. cit.* Dans le Fonds Mousseau des Archives du Musée d'art contemporain, on trouve une invitation que Loulou a adressée à sa clientèle pour inaugurer le *Nouveau Crash*.

affirme c'est le propriétaire de la discothèque Loulou les Bacchantes, sise sur la rue de la Montagne, qui exploite ce commerce. Si pour les uns, l'usager des discothèques est un client, pour Mousseau il devient un public de son œuvre impliquant un expérimentateur ludique et créateur. Sa participation n'implique pas la conception du projet ni la création des objets de l'œuvre, et c'est d'ailleurs un aspect qui sera décrit par Mousseau comme étant une des limites de ces environnements. Nous y reviendrons. Mais, le public est actif et contribue à la production de l'événement, c'est-à-dire à l'ambiance totale du lieu pendant la soirée et la nuit. Autrement dit, sans lui, la discothèque n'a pas de vie. C'est par le jeu, l'expérimentation des objets mécaniques et électroniques, la danse et de l'utilisation des espaces que le public prend conscience de ses capacités créatrices hors les murs institutionnels artistiques. C'est, du moins, l'intention de l'artiste.

2.3.2 En voiture !

Adoptant les lieux usuels de consommation et de loisirs nocturnes, Mousseau transforme l'ancien Empereur en un espace différent des discothèques de l'époque, voire en œuvre d'art. Le lieu est symbolique, les décors et objets ont des connotations sexuelles et éminemment ludiques. Sur la façade du bâtiment de style victorien, typique de l'ouest de la ville, Mousseau a disposé une vieille carcasse de voiture, juste au-dessus de l'entrée du Café des artistes. Ce café, jadis fréquenté par des Automatistes et les acteurs du milieu culturel de Radio-Canada, lègue au *Crash* sa clientèle. C'est aussi le cas de l'Empereur. Mais le public de la nouvelle discothèque ne se limite pas à ce milieu. Nous y reviendrons. Cette carcasse de voiture suspendue dans les airs annonce la discothèque. Son enseigne « le crash! », en lettres minuscules, utilise une police de caractères typique des bandes dessinées, sur un fond écartelé, inspiré lui aussi de la BD. On peut y lire, à droite de la voiture, « Whisky à toto ». Cette inscription rappelle la première discothèque française et révèle le côté ludique et espiègle, voire provocateur de Mousseau, alcool et volant étant aux antipodes l'un de l'autre. Aux dires de l'artiste, par rapport à la *Mousse-Spacthèque*, « *Le Crash* est plus poussé, agressif, dynamique

[...]. Au "Crash", le côté choc, le côté métallique des pare-brises invite les gens à participer !³²⁹ ».

À l'intérieur, le lieu est décoré uniquement avec des pièces de voiture : rétroviseurs, pare-chocs, phares, disposés ici et là, du plafond à la piste de danse, en passant par le bar. Afin de créer une ambiance totale, l'artiste a soudé des phares de voiture aux murs. La double intensité du son et des jeux de lumière utilisés donne un ton particulier à l'ambiance. En effet, l'amplification inhabituelle de la musique et l'utilisation du stroboscope marquent l'atmosphère. Le côté gauche de la pièce est meublé de tables et de tabourets. À droite, se trouve le bar longé d'une rangée de tabourets. Au fond de la pièce, entre l'allée centrale et la piste de danse, sur une plateforme, l'artiste a aménagé un espace plus intime composé d'une banquette accolée au mur. Près de la piste, il a placé d'autres rangées de tables et de tabourets. Comme celle de la *Mousse-Spacthèque*, le plancher de la piste de danse est en acier inoxydable qui réfléchit à la fois les mouvements et gestes des corps, tout comme la musique et les bruits ambiants. L'éclairage balaye la piste par laquelle l'artiste tente surtout de faire participer son public à la vocation psychique de son environnement. Nous y reviendrons.

Les plateaux des tables sont des volants de voiture recouverts d'un plastique translucide. Les klaxons sont fonctionnels et chaque table a sa sonorité particulière. Les gens peuvent actionner ces avertisseurs au rythme de la musique et s'improviser musiciens expérimentaux ou former un méga orchestre spontané et extrêmement bruyant. Le ludique est à l'œuvre, tout comme l'expérimentation et la création d'une nouvelle bande sonore. Cette activité ludique procure à son joueur un certain défoulement, ce qui semble important aux yeux de Mousseau³³⁰.

L'utilisation de pièces de voiture dans l'art n'est pas propre à cet artiste. Rappelons ici que le néo-réaliste français, César, récupérait et utilisait les carcasses de voitures dans ses installations. Comme ce dernier, Mousseau fait ici un commentaire

³²⁹ Jean-Paul Mousseau interviewé par Yves Robillard, « Mousseau, discothèques et lieux multiples », entretien publiée dans le quotidien *La Presse*, 1967 et repris dans Yves Robillard, « Les lones rangers », dans *Québec underground 1962-1972*, Tome 3, op. cit., p. 32, 1973.

³³⁰ Jean-Paul Mousseau, entrevue accordée à la Radio ou à la Télévision. Texte dactylographié, Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau, Service d'archives du Musée d'art contemporain de Montréal.

contre la société de consommation : « *Le Crash* est une critique de la civilisation américaine avec ses puissantes voitures, le clinquant, les jeux lumineux, rappels de la ville, les feux clignotants [...] »³³¹. Poursuivant son commentaire, Mousseau va même jusqu'à se demander ironiquement si les concessionnaires des voitures amochées n'exigeraient pas un droit d'auteur pour qu'il expose leurs produits. Soulignons toutefois qu'élever les objets de la vie quotidienne comme la voiture au statut de matériel d'art relève d'une attitude néo-dadaïste et surréaliste³³² que les artistes Pop art ont par la suite exploitée.

Au-dessus du bar, on peut voir l'intérieur d'une carrosserie très abîmée, accrochée au plafond. Mousseau y a placé deux mannequins sans bras, semblables à ceux de la *Mousse-Spachèque*. Si, dans le premier cas, les mannequins féminins jouaient un rôle d'émoustillants sexuels, à la manière des corps fétiches surréalistes (qu'on peut ou non dénoncer, suivant l'analyse féministe de Xavière Gauthier³³³), dans *Le Crash*, la silhouette humaine provoque une étrange impression. Le corps nu peut-être mort symboliquement dans un accident, demeure attrayant et rejoint un grand thème classique de la psychanalyse : le couple Eros et Thanatos³³⁴. Mais peut-être ne s'agit-il ni de mort ni de sexualité. Qui sait si Mousseau ne fait pas tout simplement allusion aux rencontres charnelles de banquettes arrière, un autre grand classique que le cinéma n'a de cesse d'illustrer. Bref, avec ce type de décoration, l'artiste joue sur le plan à la fois critique des clichés et ludique des fantasmes et invite le public à l'interpréter à sa guise. Pour mieux brouiller les cartes, Mousseau raconte que « les deux personnages dans la voiture au-dessus du bar sont sur un gril qui devrait tourner. Ils ressemblent à des sortes de poulets barbecue. Mais les gens n'ont pas à comprendre la signification que je donne³³⁵ ». En effet, chacun est libre d'en choisir le sens, au gré de son imagination. Et, tout compte fait, si aller danser au *Crash*, c'était se rendre dans un entrepôt de pièces automobiles, faire corps, non sans érotisme, avec ces machines ou leurs composantes, c'était aussi prendre conscience des mécanismes psychiques du désir.

³³¹ Jean-Paul Mousseau dans Yves Robillard, *op. cit.*, p. 33.

³³² Voir la voiture avec mannequin de Dali.

³³³ Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971.

³³⁴ Voir le film de David Cronenberg, *Crash*, 1996.

³³⁵ Jean-Paul Mousseau dans Yves Robillard, *op. cit.*, p. 32.

Les participant-e-s sont aussi nombreux que différents et la participation proposée est une forme d'expérimentation ludique des objets et des lieux. Celle-ci peut prendre la forme d'une improvisation sonore avec les klaxons, d'une danse ou d'une chorégraphie que chaque participant-e peut créer en suivant les jeux de lumières. Le public habite l'espace conceptualisé par Mousseau, il danse au rythme d'une musique très forte, se laisse envahir par l'ambiance ainsi créée : « En donnant un sens insolite à des objets usuels, comme des volants ou des pédales d'embrayage, on ouvre des horizons à la conscience des spectateurs³³⁶ », pense Mousseau. Quant à la musique à gogo, elle a ceci de particulier qu'elle n'est pas dirigée et qu'elle ne dirige pas la danse par un système de pas rigoureux. Voici comment cela est décrit par le philosophe et chanteur Raoul Duguay, à qui Mousseau a accordé une entrevue :

Le gogo permet la manifestation et l'expression autonome de l'individu. Mieux encore, il permet à tout danseur de créer son propre rythme et en quelque sorte, de créer la dimension gestuelle de son corps. Une liberté totale de mouvement appelle l'acceptation paradoxale suivante : tandis que la musique est accélérée, un danseur peut rester presque immobile ou tandis que le rythme est lent, un danseur peut sauter au plafond tellement il lui est loisible de s'exprimer individuellement en toute liberté.³³⁷

Chaque participant-e peut donc improviser ses mouvements en ce lieu de passe-temps, devenu atelier de création expérimentale. Les jeux de lumière sont très importants dans ce processus. Au Crash, la lumière stroboscopique incite les danseuses et les danseurs « [...] à jouer avec leurs mains en dansant pour voir de la décomposition du mouvement de leurs corps en moments fixes successifs³³⁸ », raconte Mousseau. Qu'on sache danser ou pas, peu importe, car « les flashes qui, en éblouissant les participants, donnent un aspect saccadé à leurs mouvements, dissimulent du même coup la gaucherie des danseurs inexpérimentés³³⁹ », ajoute le journaliste Pierre Turgeon. Cette œuvre conduit les participant-e-s presque uniquement vers la danse, car il est impossible de discuter en ce lieu : « la musique interdit – par son volume – la moindre conversation et elle empêche ainsi de conter fleurette³⁴⁰ », rapporte l'artiste à

³³⁶ Jean-Paul Mousseau dans Pierre Turgeon, *loc. cit.*

³³⁷ Raoul Duguay, « Jean-Paul Mousseau. La thérapie à Gogo. », *Musiques du Kébèk*, Montréal, Éditions du jour, 1971, p. 135-143, p. 138.

³³⁸ Jean-Paul Mousse, dans Yves Robillard, *op. cit.*, p. 32.

³³⁹ Pierre Turgeon, *loc. cit.*

³⁴⁰ *Ibid.*

Pierre Turgeon. Dans cette atmosphère de garage, même les garçons de table font partie du jeu et participent. Ils portent des combinaisons blanches de garagistes et sont chaussés de grosses bottines, Ce qui inspire ce commentaire humoristique à la journaliste Diane Vermette : « Espérons qu'ils traiteront les clients avec douceur...³⁴¹ ». Ce qu'ils font sans doute. Bref, se défouler, s'amuser, oublier un tant soit peu les soucis, tout en se sentant créatif, serait la fonction première du *Crash*. Pour Mousseau, « la discothèque, c'est une question d'animation des foules³⁴² ». Mais de qui s'agit-il ? Qui composait cette foule ?

Dans une entrevue accordée à Jean-Claude Germain, Jean-Paul Mousseau décrit les divers publics qui fréquentent ses discothèques :

Les jeunes viennent pour danser et draguer, les gens plus âgés pour danser et boire et ceux qui ont plus de 35 ans, ils viennent voir par curiosité. En fait, il y a plusieurs groupes. D'abord les buveurs, qui viennent au bar pour boire (je les appelle les solitaires), ou qui s'adosent à un mur pour voir ce qui se passe. Ils sont très gentils ; ils prennent un verre ou deux et repartent. Ensuite, il y a les jeunes hommes et les jeunes filles qui viennent draguer. Il y a plusieurs filles qui sont d'accord pour être draguées à une table, mais pas au bar. Et puis, il y a le couple marié qui a entendu parler de l'endroit et qui vient pour voir. Ils ressortent au bout d'une heure. En fin de soirée, il y a des gens bien qui viennent pour finir leur soirée. Enfin, il y a des gens qui viennent pour danser (je ne les comprends pas, il n'y a pas de place) et une bande de jeunes qui dansent à la dernière mode. Ils sont essentiels pour créer l'ambiance. Notre plaie, ce sont "les promeneurs", qui se tiennent tantôt dans un coin, tantôt dans un autre, pour échapper au garçon de table.³⁴³

Le portrait que brosse l'artiste de la clientèle des discothèques est, somme toute, réaliste. Mais l'essentiel à retenir, c'est que la participation implique l'expérimentation ludique des éléments que Mousseau met à la disposition du public afin qu'il puisse se libérer et devenir créateur de sa propre chorégraphie à gogo. « Cette foule ne s'intéresse pas aux œuvres de musée³⁴⁴ », selon le concepteur du *Crash*. C'est donc dire que, loin de mettre son art au service d'une élite qui fréquente musées et galeries, l'artiste met sa créativité au service de la vie quotidienne, de l'activité nocturne, des sorties en discothèque.

³⁴¹ Diane Vermette, « L'Empereur ferme ses portes... et le Crash apparaît », *Télé-Radiomonde*, 1967.

³⁴² Jean-Paul Mousseau, dans Yves Robillard, *op. cit.*, p. 32.

³⁴³ Jean-Paul Mousseau interviewé par Jean-Claude Germain, « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous ? », *Le Petit Journal*, 1967.

³⁴⁴ Jean-Paul Mousseau dans Pierre Turgeon, *op. cit.*

2.3.3 Le projet esthétique de Jean-Paul Mousseau incarné dans *Le Crash*. L'art émancipateur

Issu de la pensée esthétique surréaliste formulée dans le manifeste du *Refus global*, Jean-Paul Mousseau est, aux dires de Yves Robillard, celui des artistes Automatistes :

[...] qui a peut-être le mieux réalisé l'idéal du manifeste, à savoir le "refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée, mais trop facile d'évitement". Il a pratiquement tout essayé pour dépasser l'isolement traditionnel de l'artiste d'avant-garde. Et il est celui qui a le mieux posé ici, en essayant d'y répondre par des œuvres, le problème de l'art plastique, de la fonction sociale de l'artiste, au sein d'une société post-industrielle à technologie avancée.³⁴⁵

Selon l'historien de l'art François-Marc Gagnon³⁴⁶, Mousseau s'est dégagé de ce passé automatiste grâce à son penchant multidisciplinaire et à ses positions politiques. Robillard et Gagnon s'entendent pour dire, avec Francine Couture³⁴⁷, qu'en laissant la peinture de chevalet, la porte de la multidisciplinarité a été définitivement ouverte à Mousseau. Cette idée est reprise par Judithe Bradette Brassard³⁴⁸, dans son mémoire de maîtrise sur Jean-Paul Mousseau qui aborde trois de ses œuvres d'art public, dont la discothèque la *Mousse-Spachthèque*.

Tout compte fait, Mousseau est un artiste d'art total, sans égard aux hiérarchies établies, sur le terrain public ou dans le secteur privé, entre les diverses formes d'art ou d'artisanat, entre œuvres de commande ou d'expression personnelle. Selon lui, tous les publics sont concernés par l'art en soi et, en l'occurrence, par les œuvres qu'il a réalisées. Mousseau a recours à plus de 40 moyens d'expression et travaille pour plusieurs compagnies, et tout ce qu'il produit est de l'art, ce qui fait éclater la définition même de l'objet artistique³⁴⁹. Il a par ailleurs rempli des

³⁴⁵ Yves Robillard, « Les lone rangers », dans *Québec underground 1962-1972*, tome 3, *op. cit.*, p. 10.

³⁴⁶ François-Marc Gagnon, « Mousseau, automatiste réfractaire ? », *Mousseau*, Musée d'art contemporain de Montréal et Édition du Méridien, Catalogue d'exposition, 1996, p. 25-40.

³⁴⁷ Francine Couture, « Mousseau et la modernité globale », *Mousseau*, Musée d'art contemporain de Montréal et Édition du Méridien, Catalogue d'exposition, 1996, p. 41-58.

³⁴⁸ Judithe Bradette Brassard, *Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse Spachthèque de Montréal*, mémoire de Maîtrise en Études des arts, Université du Québec à Montréal, 2008.

³⁴⁹ Voici un court aperçu des domaines dans lesquels il s'est investi : à titre d'artiste, il a œuvré sur le terrain de l'artisanat et compte parmi les premiers à avoir élevé certaines formes d'artisanat au rang d'art.

commandes gouvernementales pour l'Office national du Film ou encore la conception et la fabrication du matériel d'animation culturelle pour la tournée de *Culture vivante* en 1968 (financée par le ministère des Affaires culturelles). Voilà qui permet de comprendre que lorsque Mousseau réalise ses cinq discothèques, dont le *Crash*, pour des entreprises privées de loisirs et de consommation de masse, ces œuvres s'intègrent dans le parcours d'un artiste en arts visuels dont l'investissement relève des idées de l'art total et de l'artiste engagé socialement. Ces valeurs sont implicites au manifeste *Refus global* que Mousseau a signé. À propos de l'engagement politique de Mousseau, François-Marc Gagnon affirme qu'il n'adhère pas à la mouvance anarchiste de l'automatisme. L'historien d'art l'associe davantage aux idéaux du Parti communiste et raconte que Mousseau

[...] fut le seul à se rendre à Prague en 1947, non seulement pour assister à l'ouverture du Festival de la jeunesse démocratique, mais pour participer à la reconstruction de la Yougoslavie, comme membre de la brigade canadienne des Jeunesses communistes. À son retour, il donna une longue interview à la revue *Combat*, la revue officielle du parti au Québec.³⁵⁰

Il est également connu que Mousseau, à l'instar d'autres artistes automatistes, s'est impliqué dans la célèbre et terrible grève de l'amiante en 1947 et qu'il a diffusé des tracts aux portes des usines³⁵¹. Sur la base de ce passé, on peut donc dire que si Mousseau investit l'art et ses diverses pratiques, c'est parce qu'il attribue à celui-ci une utilité sociale. En ce sens, l'observation de Judith Bradette Brassard, à l'effet que l'engagement artistique de Mousseau soit de nature politique, est des plus fondées. De manière efficace et nuancée, l'auteure compare les intentions de Mousseau à l'engagement de Fernand Léger et de Diego Rivera envers l'art public. Soulignons que tous les trois sont liés au Parti communiste et partagent un ensemble de valeurs

Il s'est promené entre la peinture, les carrés de soie peinte (1948), les bijoux en fer martelé et fil de cuivre, les tapisseries et la céramique (1958-59). Il a aussi conçu des décors pour les théâtres (Nouveau Monde en 1955 et de l'Egrégore en 1960-61), des costumes de scène, des affiches, des panneaux publicitaires, des illustrations de livre, des lampes et colonnes de lumière (1957), des murales en fibre de verre (Hydro-Québec), des vitraux (Station de métro Peel), des arrangements d'intérieurs de restaurants (chez son père en 1961) de plusieurs bureaux et édifices (églises, Power Corporation, etc.). Il est également connu pour son travail de coloriste attaché à quelques firmes d'architectes. Rappelons aussi ses activités de décorateur des rues de Granby pour le 100^e anniversaire de la ville, des bals masqués et autres fêtes qu'il a organisés, sans oublier son char allégorique ouvrieriste pour la fête populaire de la Saint-Jean Baptiste en 1964.

³⁵⁰ François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 34.

³⁵¹ Gérald Godin, « L'histoire de Mousseau : "Ici, tu plies ou tu crèves !" », *Maclean's*, 1964. Texte cité dans Yves Robillard, « Les lone rangers », dans *Québec underground 1962-1972*, tome 3, *op. cit.*, p. 15.

politiques et esthétiques. Il n'y a aucun doute, la position de l'artiste est celle d'un travailleur culturel au service de sa société, quel que soit son secteur d'activité. Avant-gardiste dans ses recherches, il repense l'art en adoptant de nouvelles formes d'expression en accord avec les changements sociaux et l'apparition de nouveaux matériaux.

2.3.3.1 Nouvelle forme d'art et refus de la mission des institutions de l'art

Avec Mousseau, l'art n'est pas uniquement peinture ou sculpture. Il est aussi bijoux, tapis, vitraux, murales ou discothèques, un happening permanent. L'environnement est une nouvelle forme d'art qui, dans les années 1960, échappe à la commercialisation. On le conçoit comme un lieu d'art total qui permet au public de s'intégrer à l'œuvre et d'en devenir un participant actif. Les discothèques de Mousseau sont des environnements artistiques, et l'artiste ne se préoccupe guère de la dimension marchande de ceux-ci. Le fait que les discothèques soient des lieux de consommation de masse compte peu pour lui, car Mousseau n'y voit qu'une possibilité supplémentaire de faire de l'art public. Nous y reviendrons ultérieurement. Ce type d'œuvre ne peut être exposée dans un musée, car il représente un espace autonome hors de l'institution artistique traditionnelle. Qu'il s'agisse d'une commande ou d'un projet d'artiste, une discothèque ne peut être créée que dans un espace de consommation et de loisirs nocturnes, et s'adresse, par conséquent, à un public bien précis. Cela dit, l'artiste ne rejette pas pour autant l'institution artistique. Au contraire, il lui accorde de l'importance, mais il veut la voir réformée.

Sans contredit, pour Mousseau, l'art doit être partout : dans les musées, galeries, fondations privées, dans les espaces publics et privés. Dans une entrevue qu'il accorde à Gilles Hénault, alors directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, l'artiste affirme que même si le musée existe et présente des œuvres, celles-ci doivent aussi se trouver ailleurs que dans un lieu clos, aussi public soit-il : « [...] vous avez un musée qui est très agréable, mais je trouve ça une forme un peu dépassée pour les artistes d'aujourd'hui³⁵² ». Mousseau ne veut toutefois pas dire que le musée doit

³⁵² Jean-Paul Mousseau, entrevue accordée à Gilles Hénault, *op. cit.*, p. 27.

disparaître. Au contraire, il doit perdurer, mais pourrait modifier quelque peu ses orientations. En réalité, l'artiste voudrait que le musée change ses outils :

[...] il faudrait presque que ça devienne un laboratoire de recherches, un laboratoire où des groupes, des individus viennent travailler dans toutes les disciplines possibles et que ce soit immédiatement et directement lié au public qui est là, c'est-à-dire que le public même pourrait assister à l'évolution d'une œuvre ou d'un objet, ou d'une ambiance ou d'un lieu, ou pour ceux qui veulent encore peindre, que ça devienne vraiment un lieu de confrontation à tous les niveaux, et non pas juste un lieu de vision ou un lieu pour regarder les choses qui sont faites, statiquement, car le public ou moi-même n'avons aucun choix devant les choses qui sont faites.³⁵³

Autrement dit, le musée n'est pas une institution qui doit mourir, mais qui doit se réinventer.

Quant à la présentation d'un nouvel art dans le réseau des galeries, Mousseau se fait plus radical encore. Lui qui a exposé dans nombre de galeries importantes, tant à l'étranger qu'au Canada, considère qu'elles « [...] s'en vont vers une mort certaine³⁵⁴ ». Par ailleurs, rien n'oblige l'artiste à se cantonner dans ces lieux. Il peut aussi faire de l'art ailleurs qu'au musée. Lorsque Mousseau raconte ses expériences de discothèques, il imagine ces dernières comme étant des lieux de théâtre permanent, et c'est ce qu'il souhaiterait que le musée incarne :

Très souvent je reviens après la fermeture, vers 3 ou 4 heures du matin. Après une soirée, la salle garde une certaine palpitation. J'ai alors l'impression qu'elle palpite encore, qu'elle respire. Et même s'il n'y a plus personne à ce moment-là, c'est une chose qui se sent bien. C'est peut-être pour ça que j'ai cessé de peindre. La peinture pour les musées ou les galeries, ça ne touche personne.³⁵⁵

Il est clair que les discothèques sont devenues, à ses yeux, des lieux de médiation privilégiés. Aux dires de Raoul Duguay, Mousseau y jumelle art savant et art populaire : « Mousseau y introduit de la musique sérieuse, des œuvres sérielles et électroniques [...], du Stockhausen après le gogo ; fait voir du McLaren après du Chaplin et des photos de *Playboy* après les derniers tableaux de certains peintres contemporains³⁵⁶ ». Tout se passe comme si l'artiste n'avait plus besoin des galeries

³⁵³ Jean-Paul Mousseau, *ibid.*, p. 27.

³⁵⁴ Jean-Paul Mousseau dans une entrevue accordée à Yves Robillard, « Mousseau, discothèques et lieux multiples », *op. cit.*, p. 33.

³⁵⁵ Jean-Paul Mousseau, entrevue accordée à Gilles Hénault, *op. cit.*, p. 27.

³⁵⁶ Raoul Duguay, « Jean-Paul Mousseau. La thérapie à Gogo. », *Musiques du Kébé*, Montréal, Éditions du jour, 1971, p. 141.

d'art et qu'il leur avait substitué son propre lieu de création et d'exposition, un atelier de médiation qui, en un seul et même endroit, hors des musées et galeries, sur le terrain privé de la culture de masse, repense, revisite et transforme l'objet d'art.

2.3.3.2 Nouvelle fonction sociale de l'art, nouveau rôle pour l'artiste

« L'art ça n'existe pas. C'est une abstraction pour spécialistes³⁵⁷ ». Cette déclaration de Mousseau ne signifie pas que la création soit dépassée. Ce qui est exprimé ici implique que toutes et tous peuvent faire de la peinture, de la sculpture, de la musique et de la danse, sans qu'il s'agisse d'art, au sens d'un objet inanimé et commercialisable. Pour l'artiste, il est question de vivre ces moments de création à la manière des sociétés dites primitives³⁵⁸. Cette pensée est également en accord avec la tradition avant-gardiste et surréaliste qui rapproche l'art de la vie et le transforme en expérience esthétique et politique. Parlant des expériences du *Crash* à Pierre Turgeon, Mousseau décrit l'art comme « une fête collective à laquelle tout le monde participera de gré ou de force³⁵⁹ ». Et il ajoute que l'art est « [...] un objet de tous les jours³⁶⁰ », c'est-à-dire une expérience esthétique vécue au quotidien, pas forcément un objet artistique qu'on admire dans un musée. Il peut aussi être un espace habité et utilisé par le public, comme c'est le cas des environnements en général et des discothèques de Mousseau en particulier. L'art est vivant et sert à l'émancipation des individus : « Les discothèques sont des endroits de participation. Tout va dans le sens de la libération de l'individu³⁶¹ ». Ces lieux plongent les participants dans le « [...] climat libérateur d'une fête³⁶² » et peuvent, selon Pierre Turgeon, « [...] jouer un rôle thérapeutique³⁶³ ». Il incombe à l'artiste d'assurer cette transformation du statut de l'art lorsqu'il le rapproche du public en l'insérant dans de nouveaux lieux.

³⁵⁷ Jean-Paul Mousseau dans Raoul Duguay, *ibid.*, p.141.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Jean-Paul Mousseau dans Pierre Turgeon, *loc. cit.*

³⁶⁰ Jean-Paul Mousseau, entrevue accordée à Gilles Hénault, *op. cit.*, p. 27.

³⁶¹ Jean-Paul Mousseau dans une entrevue accordée à Yves Robillard, *op. cit.*, p. 32.

³⁶² Pierre Turgeon, *loc. cit.*

³⁶³ *Ibid.*

Dans un article de Laurent Lamy, on peut lire que « c'est un fait amplement souligné, répété jusqu'à devenir un lieu commun, que la place de l'artiste est partout dans la société. Il n'y a pas de domaines qu'il ne puisse enrichir. La preuve en est faite [...] Mousseau nous accueille dans une discothèque [...] »³⁶⁴. Pour Mousseau, l'artiste est un chercheur dont la société a besoin, quoiqu'elle semble le reléguer au second rang³⁶⁵. L'artiste n'œuvre pas seul depuis son atelier, mais au sein de sa communauté. Rappelons à ce sujet que dans ses discothèques, Mousseau assume le rôle d'un artiste de l'avant-garde éclairée en jouant un rôle d'animateur. En effet, il dirige le D.J. et l'éclairagiste et coordonne les divers éléments qui composent ses espaces. L'artiste se voit comme une sorte de précurseur qui permet l'émancipation de l'être humain : « Il travaille sur des valeurs émotives de l'homme qui se rapportent à la vue, à l'ouïe, à l'odorat, à tous les sens, pour retrouver des nouvelles sensations et pour aller au cœur du mystère de l'homme, pour essayer de se signifier soi-même dans un contexte donné »³⁶⁶. L'artiste assume alors une fonction sociale et est redevable à sa collectivité : « [...] l'artiste doit être entièrement et pleinement dans la société. Ce n'est pas un être à part »³⁶⁷, affirme Mousseau. Il doit donc être en contact direct avec les autres et « [...] chercher de plus en plus à toucher ce qu'on peut appeler les masses, ce qu'on peut appeler le public, à travailler avec les architectes, à voir à ce que les œuvres soient mises au plus grand contact des humains [...] »³⁶⁸. Pour Mousseau, il est primordial que le plus grand nombre de gens, le public, soit en lien direct avec l'art. C'est d'ailleurs cet objectif qui l'a poussé à faire de l'art public et à s'adresser aux citoyens moyens qui ne fréquentent pas nécessairement les hauts lieux de l'art. À ce sujet, dans une entrevue accordée au journaliste Claude Daigneault, Mousseau dit d'ailleurs : « Ce besoin d'un contact direct avec les gens m'a amené à la *Mousse-Spacthèque*, qui est la synthèse du théâtre et de la discothèque. C'est une nouvelle façon de voir »³⁶⁹. Et en même temps, une proposition artistique permettant au public de participer à l'événement, de s'y dévoiler, de « se signifier soi-même ».

³⁶⁴ Laurent Lamy, « La Mousse Spacthèque, rue Crescent », *Le Devoir*, 1966.

³⁶⁵ Lire l'entrevue de Gilles Hénault avec Jean-Paul Mousseau *op. cit.*, p. 25.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ Jean-Paul Mousseau interviewé par Claude Daigneault, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art », *Le Soleil*, 1967.

C'est dans cette même perspective que Mousseau aborde la question du public au sein du musée, comme nous l'avons vu plus tôt dans l'entrevue accordée à Gilles Hénault, « le public pourrait assister à l'évolution d'une œuvre ou d'un objet, ou d'une ambiance ou d'un lieu³⁷⁰ », et en ce sens, il apprend la manière de procéder pour créer. Soulignons toutefois que pour Mousseau, on n'enseigne pas la création, on transmet plutôt une pensée, une attitude. Dans cet entretien, l'artiste cite l'exemple de Borduas qui ne montrait pas à ses élèves ce qu'était un bon ou mauvais tableau, mais plutôt la rigueur intellectuelle. À l'instar de Borduas, Mousseau ne cherche pas à inculquer à son public ce qui est du bon ou du mauvais art, mais essaie de l'amener à réfléchir sur ce qui peut combler ses désirs sur le plan esthétique. Lorsque Mousseau aborde spécifiquement la question du public du musée, il souhaiterait bien entendu que ce dernier accède à l'art savant, mais démystifié par l'artiste. Sans conteste, il parle ici de démocratisation de la culture, c'est-à-dire de rendre accessible l'art savant au commun des mortels par la démystification du processus de création. Il est question aussi de permettre au public de s'imbiber d'une ambiance, de participer à l'œuvre, sans toutefois s'investir concrètement depuis la conception du projet. C'est donc dire que, malgré cette nuance, Mousseau aborde déjà en 1967, la question de la démocratie de l'art, et exprime son désir de permettre au public de créer avec l'artiste un moment privilégié selon ses capacités créatrices insoupçonnées.

2.3.3.3 Nouveaux publics

La participation du public à l'œuvre d'art est un élément important pour un artiste qui, comme Mousseau, a tenté de rendre ses activités accessibles au plus grand nombre de gens qu'il a aussi invité à y participer, surtout un vaste public qui dépasse largement celui généralement cantonné au musée. Cette intention n'est pas étrangère à l'attitude surréaliste pour qui tout être humain est créatif et peut s'émanciper socialement. À ce propos, lors de son entretien avec Raoul Duguay, Mousseau ne disait-il pas que « [...] tout le monde est artiste. Tout le monde peut s'exprimer³⁷¹ » ? Dans le manifeste *Refus global*, on pouvait déjà déceler ce désir des signataires d'arriver à une « [...] pleine évolution émotive de la foule qui seule aurait pu nous

³⁷⁰ Jean-Paul Mousseau, entrevue accordée à Gilles Hénault, *op. cit.*, p. 27.

³⁷¹ Jean-Paul Mousseau dans Raoul Duguay, *op. cit.*, p. 142.

sortir de la profonde ornière chrétienne³⁷² ». Et même si ici, il n'est pas question de la création spécifique d'un objet esthétique, le pouvoir de la foule est clairement mis en valeur, car seule la création d'une situation peut, suivant les mots de Paul-Émile Borduas, permettre l'avènement d'une « collectivité future ». Les signataires du manifeste ont défendu cette idée d'un « nouvel espoir collectif »³⁷³ qui concernerait toute la population. Quelle que soit sa classe sociale ou son niveau d'éducation culturelle ou artistique, chacun peut consentir « [...] à être un homme neuf dans un temps nouveau³⁷⁴ », peut-on lire dans le manifeste. Or cette idée de l'avènement de « l'homme nouveau », investi par tout être humain puisque tout individu est créateur, est aussi une caractéristique du discours des autres artistes à l'étude ici, des artistes qui se sont eux aussi inspirés du manifeste.

Un nouveau et vaste public est donc au cœur des recherches de Mousseau. En se lançant sur la piste des discothèques, il explique qu'il s'agit d'une « [...] étape de mon évolution qui me satisfait pleinement parce qu'elle s'adresse à toutes les sortes d'individus ; n'importe qui peut y venir et s'exprimer. Je sens que tous participent à mon œuvre et que je rejoins un vaste public³⁷⁵ ». C'est bien le cas avec le *Crash* ou la *Mousse-Spachèque* où c'est « [...] l'individu lui-même qui participe à son évolution selon le degré d'imagination ; chacun y trouve sa projection³⁷⁶ », selon Mousseau. Ce public assume à la fois le rôle de spectateur et de participant « [...] en ce sens qu'il créera le spectacle en une grande libération émotionnelle et psychologique savamment graduée dans un environnement spatial³⁷⁷ ». Dans les citations de Mousseau, on trouve des mots clés (*évolution*, *libération* et *émotion*) déjà utilisés dans le *Refus global*. Pour Mousseau, l'expression de la masse est importante, car elle participe à une action, c'est-à-dire dans le *Crash*, « [...] à une sorte de défoulement devant la machine³⁷⁸ », le but étant « [...] une plus grande libération de l'homme³⁷⁹ ». Mousseau n'hésite pas à

³⁷² Paul-Émile Borduas, *Refus global et Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 34.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 36.

³⁷⁵ Jean-Paul Mousseau interviewé par Claude Daigneault, *loc. cit.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Manuel Maitre, « La Mousse Spachèque : une discothèque spatiale », *La Patrie*, 1966, p. 51.

³⁷⁸ Jean-Paul Mousseau, entrevue accordée à la Radio ou à la Télévision. Texte dactylographié trouvé dans le Fond d'Archives Jean-Paul Mousseau, Archives du Musée d'art contemporain de Montréal.

³⁷⁹ Jean-Paul Mousseau dans Raoul Duguay, *op. cit.*, p. 140.

présenter la danse à gogo ou la danse en général comme étant un moyen d'expression efficace :

Pour danser un rythme à gogo, il suffit de connaître son propre rythme et de le suivre, il suffit d'inventer ses propres mouvements. Moi par exemple, je ne dansais pas avant l'apparition du gogo parce que je ne savais pas comment faire les pas du cha-cha ou du tango. Maintenant, le gogo étant une danse ouverte, je me sens accepté comme individu et je m'accepte moi-même comme danseur. Et j'ai rajeuni de vingt ans.³⁸⁰

Mousseau n'est certainement pas le seul à avoir profité des bienfaits de la discothèque et de ce type de danse populaire, boudée par certains, et mise en valeur par l'artiste qui y voit même un intérêt thérapeutique. Dans son entretien avec Raoul Duguay, il raconte, non sans humour, que trois femmes sont allées au *Crash* pour des séances de thérapie : « Pour elles, une soirée au *Crash* correspondait à une semaine de psychanalyse³⁸¹ ». Par contre, pour la clientèle qui refuse de se « laisser aller », la danse ne peut avoir aucun effet thérapeutique. Bref, conclut Duguay, « [...] comme il est essentiel de participer à la chose pour qu'elle veuille dire plus qu'un passe-temps, ces gens ne peuvent tolérer longtemps l'ambiance d'une discothèque telle que le *Crash*³⁸² », ils quittent le lieu et l'idée de libération personnelle ne leur traverse ni l'esprit ni le corps.

Comme le signale Duguay, les participant-e-s sont très diversifiés, appartiennent à toutes les classes sociales, « [...] du prolétaire à l'aristocrate et la variété d'âge de ces gens est telle qu'on y danse à côté d'un vieillard ou d'un adolescent³⁸³ ». Mais, outre l'idée d'amusement, de drague, de relaxation, de création, que ces lieux peuvent inspirer à leur clientèle, ce type d'œuvre ne procure pas pour autant un apaisement total. Selon Mousseau : « Elle apporte une autre inquiétude aux gens et jusqu'à une certaine façon, fait œuvre d'éducation en leur apprenant à voir et à regarder³⁸⁴ ». L'évolution de l'individu ou sa libération émotionnelle exige une grande implication de sa part. Hors de tout doute, pour Mousseau, « une œuvre n'est jamais complète sans la participation du public. À plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une

³⁸⁰ *Ibid.*, p.140.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*, p. 138.

³⁸⁴ Jean-Paul Mousseau interviewé par Claude Daigneault, *loc. cit.*

discothèque. Et cette présence active, il faut la stimuler à l'aide d'artifices, telle la construction de différents paliers, de niveaux et d'étages [...] ³⁸⁵ ». C'est d'ailleurs dans cette optique que Mousseau s'est rendu à New York voir des aménagements plus complexes : « Ce sont les clients eux-mêmes qui font le spectacle et qui peuvent provoquer la situation de leur propre épanouissement. Dans une discothèque, le public fait sa propre pièce ³⁸⁶ », raconte-t-il. Même si les participant-e-s peuvent décider du degré d'apprentissage à atteindre, l'artiste concède que le niveau de participation n'est pas élevé dans ses discothèques. Malgré la renommée de la boîte de nuit, le type de participation des gens au *Crash* est limité dans la mesure où ils ne produisent pas l'environnement. Ils l'expérimentent, s'en servent, l'explorent, l'utilisent et y intègrent leurs danses, leurs mouvements, leurs joies, leurs corps, leurs paroles, leurs rires, leurs discussions, leurs frustrations et leurs folies, mais comment faire pour rapprocher davantage la participation de la créativité ?

2.3.3.4 Nouveau lieu de médiation : la discothèque

Étonnement, et c'est là l'un des intérêts de ce type d'œuvre, la discothèque est un lieu de vie auquel l'artiste s'intéresse pour promouvoir son idéal d'art total. Aux aspects mercantiles et aliénants de ce type d'endroit, il oppose le plaisir de la découverte de soi en présence des autres. À la rentabilité, il oppose une sorte de cadre exquis de sons et de lumières qui animent les mouvements corporels impulsés par tout un chacun. Cet espace est imaginé par l'artiste, comme un lieu non pas d'exploitation, mais de libération permettant que cessent, pour reprendre les mots du manifeste *Refus global*, « les peurs d'être seul, de soi, des préjugés, de l'opinion publique, de l'ordre établi, des relations neuves, du surrationalnel, la peur des nécessités, la peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme, en la société future ³⁸⁷ ». Bref, ces discothèques de Mousseau sont propices à l'avènement de relations neuves, et efficaces contre les peurs énumérées ci-dessus. Il est clair que Mousseau s'engage sur le chemin des discothèques dans la perspective de permettre à tous de vivre un moment de liberté

³⁸⁵ Propos de Jean-Paul Mousseau rapportés par Robert Gauthier, « Le peintre Jean-Paul Mousseau. De la spatule à la spachèque », *La Presse*, 1966, p. 28.

³⁸⁶ Claude Daigneault, *loc. cit.*, p. 6.

³⁸⁷ Lire Borduas, *Refus global et Projections libérantes*, *op. cit.*

absolue. Faire en sorte que des lieux de culture de masse deviennent des endroits de médiation pour l'art émancipatoire fait partie d'un courant de pensée utopiste plus vaste que nous retrouvons chez Serge Lemoyne, Fusion des arts Inc., Maurice Demers et André Fournelle. À l'instar de Mousseau, ces derniers considèrent différents lieux ou emplacements comme matériaux, voire comme lieux-œuvres, ayant un potentiel important dans la diffusion de l'art auprès de la population et dans la participation de plusieurs nouveaux publics de l'œuvre d'art.

Plus tôt, nous avons précisé que Mousseau a travaillé pour le théâtre, pour des entreprises d'État, pour des compagnies privées et dans des lieux publics très variés. Il est clair que dans sa production d'un art qui sort des lieux traditionnels et qui rejoint un plus grand nombre, qui s'adresse à la masse, comme il prétend qu'il est nécessaire de le faire, l'artiste emploie des procédures de conditionnement esthétique qui ne sont pas si éloignées d'autres formes de conditionnement social. Dans son entrevue accordée à Pierre Turgeon, Mousseau raconte que Goebbels avait raison de croire que l'on peut conditionner un public participant. Il précise que les discothèques ne sont pas à l'abri du phénomène et qu'on peut faire « [...] subir des lavages de cerveau [...] »³⁸⁸ à son public. Il ajoute que :

Certains soirs, je sentais un malaise dans la salle. En un clin d'œil, je repérais les quelques réfractaires qui refusaient de participer : j'augmentais alors le volume de la musique, l'intensité des éclairages et, une demi-heure plus tard, ils vidaient les lieux. Je pouvais alors faire danser les autres sur le bar, les amener au bord de l'hystérie, sans jamais perdre mon emprise sur eux. Leur docilité augmentait en proportion de leur nombre. C'est assez effrayant, vous ne trouvez pas ?³⁸⁹

S'il est contradictoire de manipuler l'être humain de la sorte quand on cherche à mettre en place des éléments permettant une libération personnelle de l'individu, force est de constater que Mousseau ne voulait pas « [...] endoctriner les spectateurs »³⁹⁰. Cette expérience racontée par Mousseau visait à faire prendre conscience de la manipulation possible des masses grâce au dispositif de la discothèque. Le but ultime de Mousseau lorsqu'il analyse cette possibilité de manipuler les masses dans ces lieux de loisir est de mettre son lecteur « [...] en garde contre les

³⁸⁸ Jean-Paul Mousseau dans Pierre Turgeon, *loc. cit.*

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

utilisations politiques possibles de ces discothèques³⁹¹ ». Certes, il préfère faire de ces endroits des espaces esthétiques, thérapeutiques et ludiques. Voilà les véritables objectifs qui animent son projet esthétique et ses réflexions sur la fonction sociale de l'art. Mais est-ce que le résultat escompté peut être atteint ? Est-ce que le public des discothèques de Mousseau s'émancipe en ces lieux nouveaux, en cette œuvre insolite ? Est-ce qu'il cesse d'être un consommateur de loisirs pour devenir un participant créatif ? Est-ce que les discothèques de Mousseau dépassent la réalité marchande de lieux similaires ? Est-ce que le bien de consommation culturelle proposé aux participants, cette forme d'expérience programmée qui soulage temporairement des déprimés et des privations, cède la place à la magie du lien social, à l'expression de l'inconscient, c'est-à-dire à l'évacuation des refoulements, frustrations ou blocages divers ?

Le Crash de Mousseau ne se limite pas à soulager l'aliénation. Il veut certes être un lieu de libération, mais aussi de prise de conscience. À titre d'exemple, la *Mousse-Spachthèque*, accepte même « [...] des clients qui [viennent] tout simplement se détendre en lisant une bonne revue ou livre... sans commander de boisson³⁹² ». Par le jeu des lumières, de la musique et de la danse, Mousseau a voulu créer des espaces artistiques qui deviennent des œuvres en soi et éveillent l'esprit de créativité chez les gens. Pour l'artiste et pour quelques participant-e-s, qui sait, cet objectif sera atteint. Mais celui des propriétaires s'inscrit dans une culture de loisirs très rentable, que le public devienne expérimentateur ludique et créatif ou pas. Si la discothèque peut exercer un pouvoir sur les consommatrices et consommateur par le biais de l'amusement, son principe n'est pas opposé au contrôle qu'exercent certaines politiques gouvernementales sur la population. La discothèque comme œuvre d'art n'est donc pas seulement une expérience esthétique, mais c'est aussi une marchandise, une illusion de bonheur commercialisée. Voici comment cette dualité est décrite par Pierre Turgeon : « Les happenings, ces laboratoires jouets des nouveaux Frankenstein, nous suggèrent que les deux extrêmes vont de pair et qu'une société totalitaire aura besoin d'un art totalitaire qui lui servira de soupape en permettant aux individus, pour quelques heures, d'échapper à la pression et à l'oppression³⁹³ ». En animateur *gogo* de foules, il est clair que Mousseau est amené sur le terrain du commerce des activités de loisir, et à l'instar

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Anonyme, « La Mousse à gogo, un cabaret unique dans le monde », *Le cabaret*, 1966.

³⁹³ Pierre Turgeon, *loc. cit.*

de Fusion des arts, Serge Lemoyne, Maurice Demers et André Fournelle, il contribue à l'apparition de l'utopie d'une démocratie culturelle en amenant le public à se penser lui-même comme créateur de sa propre culture, de son art, bref de sa vie.

2.4 Les *Événements 21-24*, ou La fête de la Saint-Jean-Baptiste de Serge Lemoyne

Artiste-phare de l'*underground* québécois, Serge Lemoyne annonce le modèle de démocratie culturelle dès 1968. *Les environnements 6, 7 et 8* dits aussi *Événements 21-24* sont liés à la fête de la Saint-Jean-Baptiste d'Acton Vale. Ils sont réalisés avec le soutien d'instances diverses à l'intérieur d'un champ artistique nouvellement élargi. Ces événements de 1968 anticipent non seulement les stratégies de la démocratie culturelle, mais donnent naissance à une nouvelle manière plus communautaire d'organiser les festivités, une forme encore en usage de nos jours. Comme pour les œuvres analysées précédemment, nous allons reconstituer les événements à partir des intentions de Serge Lemoyne pour ce qui est de la participation du public ludique et co-créateur aux activités d'animation de la Saint-Jean-Baptiste.

2.4.1 L'historique de la Saint-Jean-Baptiste

Durant le premier millénaire de notre ère, l'Église catholique a christianisé un rituel qui est devenu la fête de la Saint-Jean-Baptiste et qui était historiquement associé aux anciennes célébrations du solstice d'été et aux fêtes agricoles marquant le début de l'été. Importée de la France en Nouvelle-France, cette fête prend de l'essor en 1834 lorsque que l'éditeur de journaux Ludger Duvernay convie une soixantaine de personnes à un banquet champêtre pour discuter de l'avenir du peuple québécois. C'est cette réunion qui marque l'origine de la Saint-Jean-Baptiste comme fête nationale. C'est à cette occasion également qu'on décide de fonder la Société Saint-Jean-Baptiste, dans le but de conduire le pays à une réforme politique et de donner à la nation les moyens de se développer³⁹⁴.

³⁹⁴ Voir le site de *La fête nationale du Québec*, page consulté en ligne le 10 août 2011.
<http://www.fetenationale.qc.ca/les-origines-de-la-fete/la-fete-nationale-du-quebec-des-origines-a-nos-jours.html>

En 1925, la législature de Québec déclare le 24 juin jour férié. Si dans la première moitié du siècle, les Canadiens-Français célèbrent leur identité culturelle, dans les années 1960, ils veulent devenir des Québécois et faire de cette occasion un moment de revendication politique³⁹⁵. Mais ce n'est qu'en 1977, sous le gouvernement péquiste de René Lévesque que le 24 juin deviendra la Fête nationale et légale (fériée et chômée). L'année suivante, on crée le Comité organisateur de la Fête nationale du Québec. Les festivités d'Acton Vale en 1968 précèdent donc de 10 ans cette époque.

2.4.2 La série d'*Événements*

Après sa période de happenings au début des années 1960, Serge Lemoyne³⁹⁶ entreprend en 1968 une longue série d'événements qui le mènera encore plus loin dans sa réflexion sur l'art et la vie. Il s'agit de situations créées par l'artiste où celui-ci intervient directement en tant qu'animateur culturel. Certaines de ces activités impliquent la participation du public, d'autres pas. Elles peuvent être menées à l'extérieur des murs officiels quoique certaines ont eu lieu dans des galeries. Voici quelques exemples³⁹⁷ afin de mettre en contexte *Les événements 21-24*. L'*Événement 0* est une conférence de presse que l'artiste donne en vue d'annoncer sa nouvelle production artistique, telle une star qui fait la promotion de son film. Signalons en passant que Lemoyne, avec Armand Vaillancourt, est probablement l'artiste le plus médiatisé de sa génération. L'*Événement 12* est une riposte d'une belle arrogance au maire Drapeau qui a interdit l'affichage dans la ville de Montréal. En août 1968, à l'intersection des rues Saint-Denis et Sherbrooke, Lemoyne et ses invités affichent ce qu'ils en pensent. Pinceaux, couleurs et grands cartons sont mis à la disposition des passant-e-s, enjoins à ne pas se plier à la fameuse interdiction « Défense d'afficher ». Lemoyne est arrêté au cours de l'événement. Claude Gauvreau prend énergiquement sa défense devant la caméra du cinéaste Jacques Giraldeau, de l'ONF, qui témoigne ainsi du parcours artistique des deux rebelles, au-delà des générations et des différences créatrices. Nous avons encore ici une expérience qui annonce la démocratie culturelle, à

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Cet extrait de texte, revisité ici, provient d'un livre collectif que nous signons avec Marcel Saint-Pierre aux Éditions Lacerte et qui sera publié à l'automne 2012.

³⁹⁷ Ces exemples sont tirés de notre texte sur Lemoyne à paraître aux Éditions Lacerte, à l'automne 2012.

peine deux mois après les festivités d'Acton Vale. D'autres événements font, quant à eux, référence au thème du hockey comme par exemple *Slap Shot* à Véhicule art en 1972 et *Party d'étoiles* à Média en 1973. Pour *Slap Shot*, Lemoyne tente de trouver une formule plus adéquate, qui impliquerait plus de gens dans son œuvre, et où il est demandé au public de participer en exécutant des lancers-frappés devant un gardien de but, de *scorer* pour une bière. Pour l'artiste, si l'événement réussit, c'est parce que les personnes participent. Quant au *Party d'étoiles*, il reconstitue l'ambiance d'un reportage sportif, mais ce sont les participant-e-s qui sont amenés à s'affronter dans des matchs de hockey-sur table. Interviewé-e-s comme des héroïnes et des héros, les gagnant-e-s reçoivent des prix de participation, des trophées réalisés par Lemoyne. Dans les galeries, ces expériences invitent le public initié à l'art contemporain à devenir imaginatif et à réinventer les règles du jeu.

2.4.3 Mise en scène des *Événements 21-24*

Proposés au Conseil municipal par le comité organisateur dont Lemoyne est le coordonnateur³⁹⁸, les quatre jours de festivités des *Événements 21-24* s'adressent à une communauté entière. Lemoyne, dans son rôle d'organisateur et d'animateur intègre l'art à la vie quotidienne. Sans toutes les énumérer, nous présenterons quelques activités qui dessinent le portrait multidisciplinaire, art savant et art populaire, de ces événements. Le programme³⁹⁹ prévoit, pour le vendredi 21 juin, une ouverture officielle avec le Corps musical Saint-André, un symposium de sculpture (qui n'aura pas lieu), le vernissage d'une exposition de sculptures, peintures, dessins, gravures sérigraphies, affiches et objets des artistes les plus représentatifs des différentes tendances qui existent alors au Québec⁴⁰⁰, et un spectacle avec les fantaisistes bien

³⁹⁸ Comité d'organisation : Président : Serge Lemoyne; Vice-président : Michel Roy; Secrétaire : Huguette Beaugrand; Trésorier : Gilles Laflamme; Directeurs : Camille Bernard, Paul-André Arcand, Michel Boulay, Bernard Richard et Lionel Dupuis. Voir le document *Événement 21-24, Les fêtes de la Saint-Jean-Baptiste à Acton Vale*, Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre.

³⁹⁹ Voir le document *Événement 21-24, Les fêtes de la Saint-Jean Baptiste à Acton Vale*, Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre. Ce document fut publié partiellement dans le journal local *La pensée de Bogot et de la région* du 20 juin 1968, tiré de : Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*, Catalogue d'exposition, Musée de Québec, p. 68.

⁴⁰⁰ Voir le document *Événement 21-24, Les fêtes de la Saint-Jean Baptiste à Acton Vale*. Voici quelques noms d'exposants : La guilde graphique dont Richard Lacroix, André Montpetit, Jacques Hurtubise et Gilles Boisvert; Serge Tousignant; Chantal Dupont; Lise Landry; André Fournelle; Armand

connues Dominique Michel et Denise Filiatrault et le chansonnier Claude Dubois. La journée du 21 juin se termine avec une discothèque « intégrale » mettant en vedette les Mersey's. Le samedi 22 juin débute avec un spectacle de marionnettes (par un groupe qui s'est produit au pavillon de la Jeunesse de l'Expo 67), une olympiade pour garçons et filles, un tournoi avec les meilleurs joueurs de « Bumper Pool », un jeu qui jouit d'une extraordinaire popularité à Acton Vale. En après-midi, il y a un symposium de peintures d'enfants entre 3 à 8 ans, dit aussi *Événement 8*, sur les trottoirs du parc municipal, un tournoi de fers au stade municipal et un tournoi de pétanque. En soirée, Lemoyne organise l'*Événement 7*, soit un spectacle d'avant-garde, expérimental et global avec des éléments de jazz progressif, un collage psychédélique et folklorique mélangeant art populaire et art savant. Pour l'occasion, il invite le poète Denis Vanier, le magicien Yvanho Fortier, la ceinture-noire sho-dan (karaté) Bernard Boucher, Philippe Gingras et ses comédiens, le cinéaste Philippe Amiguët, le marionnettiste Germain Boisvert et l'animateur Michel Mondier. Le public doit être déguisé et peut apporter des lampes de poche pour créer des effets visuels. La journée du 22 juin se termine comme celle du 21 juin, soit avec la discothèque « intégrale » mettant en vedette les Sinners⁴⁰¹. Ceux et celles qui sont encore d'attaque le lendemain, peuvent marcher un peu et participer à un tournoi de golf contre les meilleurs joueurs de la région. À midi, on organise un pique-nique suivi d'une partie de baseball (Bantam, Midget, Juvénile, etc.), d'une parade de mode à gogo, d'un spectacle de clowns, de parachutistes. Des artistes de la télévision et de la radio sont aussi invités à participer. Vers le milieu de l'après-midi, Yves Robillard donne une conférence sur l'art actuel au Québec⁴⁰². Pour le souper, Lemoyne a prévu un repas de fèves au lard. La fête s'est prolongée au théâtre pour la présentation de la pièce de Jacques Hébert *Je m'appelle François Sigouin*, adaptée et interprétée par André Brassard. Avant les feux d'artifice et

Vaillancourt; Alfred Pellan; Rita Letendre; René Derouin; Lise Bissonnette. Lors de l'événement, le public est invité à discuter avec les artistes qui sont au vernissage et durant les quatre jours d'exposition.

⁴⁰¹ Nous invitons la lectrice et le lecteur à écouter sur Youtube la chanson des Sinners *Go go Trudeau* dont le refrain dit « Go go Trudeau, car maintenant tu es le plus beau, un ministre aux cheveux longs, toé, tu es l'emblème de notre génération » et la fin de la chanson qui dit que « C'est un des nôtres qui est au pouvoir ». Il est intéressant de voir comment le premier ministre du Canada, Trudeau, est présenté comme un emblème de la génération hippies. C'est la trudeaumanie. On ne sait pas si cette chanson a été chantée à Acton Vale, mais ce serait ironique étant donné que Trudeau ne partageait pas le rêve des indépendantistes québécois et que la fête de la Saint-Jean-Baptiste célèbre l'idée d'une nation canadienne-française affranchie.

⁴⁰² Dans la programmation publiée le 20 juin dans le journal *La pensée de Bagot et de la région*, on lit que c'est Claude Jasmin qui a donné une conférence.

le feu de la Saint-Jean, il y a aussi un concert de Louise Forestier et Robert Charlebois. Pour effacer les péchés commis la veille, une messe à gogo attend les fidèles le 24 juin, à 10 h. Après le dîner, tout le monde est convié au Grand défilé de la Saint-Jean-Baptiste dont le thème est *Les générations qui se suivent* et qui comporte une vingtaine de chars allégoriques aux thèmes multiples comme l'enfance et ses marionnettes, le bon vieux temps, la mode, les hippies, mettant ainsi en valeur les cultures savante et populaire. Cinq des chars symbolisent les arts : la peinture, la sculpture, le cinéma, la poésie et la musique. Voici comment Saint-Pierre décrit certains d'entre eux :

Si la Musique est représentée par une plate-forme remplie de musiciens, chanteurs, etc., ayant participé aux événements 21-24, ceux de la peinture et de la sculpture offrent ceci de particulier que c'est sur une nouvelle forme de plateau roulant qu'ils réalisent, pour reprendre l'expression d'aujourd'hui, leur dernière soirée de « peinture en direct ». Avec « notre Lemoyne national », on pouvait évidemment s'attendre à ce qu'il y ait aussi un char faisant allégorie aux sports. Fait nettement plus surprenant, en fin de programme, au lieu de trouver au pied du « Saint-Patron des Canadiens-Français » le traditionnel mouton de Panurge, c'était la version artisanale d'un ordinateur IBM qui était placée devant la « p'tit bâtisse ». Lorsqu'on tient compte du fait que le thème fut « les générations qui se suivent », cette substitution ne valait-elle pas mille mots ? ⁴⁰³

Outre ces chars thématiques, soulignons qu'en tête de cortège, Serge Lemoyne prend place dans une voiture décapotable où il trône aux côtés des dignitaires du village. Aurait-il transformé le banal signe de la main, aussi appelé « bye-bye », en une sorte d'Événement artistique ? Quoi qu'il en soit, il joue le jeu du défilé officiel. Quel autre artiste pourrait se vanter de parader dans une décapotable devant toute une communauté en liesse qui l'applaudit au passage ? Après la parade, une partie de balle molle attend les *has-been* ; des anciens joueurs de baseball et de balle molle de la région peuvent se mesurer à des artistes de la radio et de la télévision, des journalistes, des peintres, sculpteurs, etc. En soirée, un bal est donné dans la rue, puis on projette des films québécois, dont *L'Homoman* de Jean-Pierre Lefebvre. Les festivités sont clôturées avec le traditionnel feu d'artifice et sûrement quelques caisses de bière...

⁴⁰³ Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne, op. cit.*, p. 67.

2.4.4 Nouveaux publics. Le participant ludique dans *L'Évènement 8*

Au regard des multiples activités organisées par Lemoyne, il est clair que la participation est une notion complexe. L'artiste fait appel à toutes sortes de professionnels, amatrices et amateurs de divers domaines : cinéma, poésie, peinture, sculpture, sport, loisirs, l'art culinaire, etc. Très en vue à l'époque, les participant-e-s proviennent de l'univers de l'*underground* (Denis Vanier) ou de celui du *mainstream* populaire de la musique (Sinners, Charlebois). De plus, Lemoyne a travaillé de concert avec les fonctionnaires et les commerçant-e-s de la ville d'Acton Vale. Ces collaborations permettent l'avènement de l'intention de l'artiste, selon la thèse sur les mondes de l'art du sociologue américain Howard S. Becker⁴⁰⁴ à l'effet que sans un réseau de coopérant-e-s, le projet de l'artiste ne peut voir le jour. Outre ces collaborations, d'autres types de participation sont également en jeu.

Pour ce qui est de la participation ludique selon la définition élaborée par Frank Popper⁴⁰⁵, on la trouve surtout dans le cadre de l'*Évènement 7*, spectacle multidisciplinaire pour lequel le public est invité à se déguiser et à apporter des lampes de poche afin de créer une ambiance tout en dansant. La participation ludique est aussi une composante du symposium de peinture, *Évènement 8*, impliquant des enfants âgés entre 3 et 8 ans, mais, c'est plutôt la participation créatrice qui importe ici. Lemoyne souhaite que les peintures soient réalisées sur le trottoir et qu'elles deviennent un attrait touristique permanent pour le village d'Acton Vale. Il est intéressant de constater l'importance que l'artiste accorde aux aptitudes artistiques de l'enfant, à sa créativité et à sa spontanéité. Cela rappelle le *Refus global* et les textes de Borduas au sujet de l'innocence de l'enfance et l'absence de blocage intellectuel et de rationalisation qui limitent l'expression de l'inconscient dans la peinture ; « Place à l'enfance ! », peut-on d'ailleurs lire dans le manifeste. Bien sûr, le projet ne se déroule pas tout à fait comme prévu. Si les enfants font de l'art avec l'artiste sur les trottoirs de manière spontanée, en revanche, la peinture ne sera pas permanente et dès la première pluie, ces interventions éphémères seront effacées.

⁴⁰⁴ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁴⁰⁵ Frank Popper, *op. cit.*

En somme, toutes ces actions collaboratives auxquelles participent les citoyens d'Acton Vale atteignent un stade de participation quasi-politique où, suivant les catégories de Louis Jacob, ils sont conscients des gestes posés, même si les activités de la Saint-Jean-Baptiste ne sont pas le fruit d'une décision commune prise en assemblée générale. Pour Jacob, la participation du citoyen au processus de réalisation de l'œuvre « [...] implique une réflexion sur les fondements mêmes du politique comme l'appartenance, la promesse, la sollicitude, l'échange, ce que signifie être et vivre ensemble⁴⁰⁶ ». Lors des festivités, les résident-e-s deviennent créatifs et agrémentent l'événement de leur imagination, comme les enfants du symposium de peinture, ou s'amuse tout simplement. Mais pourquoi faire de la fête de la Saint-Jean-Baptiste une occasion artistique ? Qu'est-ce qui motive la volonté de Serge Lemoyne de faire en sorte que, peu importe la manière de produire, toute la communauté contribue à une fête pendant quatre jours ? Pourquoi transformer une activité d'animation culturelle faite avec un public non-initié en forme d'art ? Voilà les questions qui nous intéressent maintenant.

2.4.5 Serge Lemoyne et son projet esthétique

À sa manière, Serge Lemoyne contribue à la réactivation du projet artistique des mouvements de l'avant-garde dite historique. Ainsi, il emprunte à Dada et au surréalisme leur attitude d'intervention sociale, politique et artistique où l'arrogance, le jeu et la dérision sont à l'ordre du jour. On lui reconnaît aussi d'autres influences artistiques, à la fois québécoises, états-uniennes et européennes : automatisme et néoplasticisme, pop art américain (à la manière de Rauschenberg et de Jasper Johns principalement), expressionnisme abstrait américain (pour sa manière de peindre en utilisant la méthode du *dripping*), les *happenings* (ceux de Kaprow et de Oldenburg, entre autres) et le nouveau réalisme français (Arman, Christo) en ce qui a trait au propos politique, à la récupération et au détournement d'objets de consommation de masse⁴⁰⁷. Retraçons les étapes de sa pensée en remontant au tout début des années

⁴⁰⁶ Louis Jacob, *loc. cit.* p. 143.

⁴⁰⁷ Par ailleurs, si Lemoyne s'intéresse brièvement à l'art cinétique ainsi qu'à l'art technologique et même informatique, il est le premier à pratiquer dès 1963 la peinture en direct, une spectaculaire manière de faire qui sera remise en valeur aux Foutounes électriques, célèbre bar *underground* montréalais, au

1960, à travers ses entrevues dans les médias et lettres ouvertes qu'il a envoyées à la presse écrite.

2.4.5.1 Revendication d'une nouvelle institution, l'artiste animateur et engagé et la fin d'une dichotomie entre l'art savant et l'art populaire

La critique de l'institution que formule Lemoyne ne vise pas à éliminer celle-ci. Au contraire, il s'investit dans des regroupements d'artiste comme la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ). L'intention première n'est pas de renverser un pouvoir d'État quelconque, mais d'adapter le champ de l'art aux exigences des artistes d'une nouvelle génération assoiffée de reconnaissance. Dans quelques entrevues et lettres ouvertes publiées dans les médias⁴⁰⁸, Lemoyne demande des améliorations dans les conditions de travail des artistes et appelle à l'internationalisation de l'art québécois. Pour lui, il est primordial que les institutions étatiques exposent leurs œuvres au Québec, au Canada et à l'étranger et qu'un marché de l'art soit stimulé afin que les artistes puissent vivre. Dans un aveu à la journaliste Claire Gravel, il raconte que, tout en ayant été gâté par la critique, il n'a pas été gâté par le marché de l'art ni par les institutions qui devraient projeter les artistes sur la scène internationale⁴⁰⁹. À Gilles Marcotte, il confie : « je rêve [...] que mes œuvres soient diffusées sur un plan international⁴¹⁰ ». Dans ces entrevues, Lemoyne ne se gêne pas pour critiquer, par exemple, le Musée de Québec, car celui-ci n'a pas fait voyager son exposition après l'avoir présentée en 1988. Une version réduite de ses travaux sera pourtant montrée à la Galerie de l'UQAM. Jocelyne Lepage dira que « Lemoyne ne rate jamais une occasion de dévier la conversation pour s'en prendre au système de l'art qui ne l'a pas encore enrichi⁴¹¹ ». C'est donc dire que l'artiste reconnaît le pouvoir des

début des années quatre-vingt. Il compte enfin parmi les premiers à faire, caméra à l'épaule, du cinéma dit expérimental.

⁴⁰⁸ Claire Gravel, « Nos artistes vivent dans un ghetto », *Le Devoir*, 8 novembre 1988, p. 11.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Gilles Marcotte, « Serge Lemoyne. Le provocateur provoqué », *Voir*, vol. 2, n° 48, 3-9 novembre 1988.

⁴¹¹ Jocelyne Lepage, « Serge Lemoyne, un héraut moderne. L'université, ça ne vaut pas la télé ! » *La Presse*, 3 décembre 1988, p. D3. On apprend aussi dans l'article que Lemoyne est le seul artiste québécois à avoir eu, cette année-là, une exposition au Musée de Québec. Il serait intéressant d'analyser la création du mythe « Serge Lemoyne, artiste maudit » ; celui qui dénonce tout le temps l'establishment, l'éternel incompris mal aimé. Lorsqu'on voit le nombre d'expositions collectives et individuelles dans

institutions et souhaiterait qu'elles se chargent correctement de sa carrière et de sa promotion.

En contrepartie, il interpelle l'abstentionnisme et les manières de faire des artistes. Cette position d'artiste-citoyen conduit Lemoyne à poser des gestes existentiels indissociables de sa pratique artistique. À ce sujet, Lemoyne affirme qu'un des buts de la *Semaine « A »*, un événement de 1964 qui est le point tournant de sa carrière, « [...] est de faire prendre conscience aux artistes du rôle indispensable qu'ils ont à jouer vis-à-vis la société⁴¹² ». Son intervention sociale redéfinit, en quelque sorte, son rôle tout en l'associant à celui d'animateur culturel. D'un autre côté, en devenant un animateur et en provoquant des moments d'art total, débarrassé de la dichotomie entre art savant et art populaire, l'artiste procède à un décroisement des arts et des loisirs, à leur synthèse, et, en dernier lieu, à une collectivisation des moyens d'expression. Si des artistes comme Serge Lemoyne se rapprochent du public, et que ce dernier se rapproche de l'art, est-il possible de conclure que l'artiste est sorti de sa tour d'ivoire et que l'art est enfin entre les mains du peuple⁴¹³, et qu'il est devenu la vie ? C'est l'impression que donnent les *Événements 21-24*.

2.4.5.2 La mort des formes artistiques traditionnelles et l'ouverture vers divers lieux d'exposition et nouveaux publics

L'heure est sans conteste à la fête, à l'avènement d'un art total et participatif, proche des manifestations culturelles populaires, du spectacle et des divertissements propres à la culture populaire et à la société de consommation. Dans la pratique artistique de Lemoyne, le concept d'objet d'art fait place à la notion de spectacle, voire de *happening*, ou d'événement, une approche artistique capable de réactiver l'esthétique avant-gardiste. En ce sens, c'est l'expérience vécue, à la fois par les artistes

les musées québécois, galeries privées au Québec et à New York qui ont été consacrées à son œuvre, on se rend vite compte que c'est un artiste subventionné, largement exposé, très médiatisé et même collectionné de son vivant.

⁴¹² Serge Lemoyne in « La semaine "A" », programme de La semaine « A », présentée au Centre social de l'Université de Montréal, 1964. Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre.

⁴¹³ Nous suggérons la lecture de l'ouvrage suivant : Yves Robillard, *Vous êtes tous des créateurs – ou le mythe de l'art*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, 209 p. On remarque que le titre représente bien l'utopie et l'avant-garde esthétique des années soixante.

et par les participant-e-s à l'œuvre, ainsi que le processus créatif, qui priment sur le produit final. L'*Événement* est une forme d'art multidisciplinaire. Il est composé de toutes sortes d'activités allant des arts aux sports en passant par des fêtes populaires ou encore des actions politiques. La « foi de Lemoyne en un art populaire peut paraître irréaliste » et l'artiste ne « s'occupe pas de la qualifier de la création », rapporte Normand Thériault⁴¹⁴, mais l'art, est devenu la vie.

C'est quoi un *Événement* ? Vous êtes l'événement pourrait-il répondre. Car il n'a confiance qu'en vous. Voilà pourquoi il s'avertit à vous convoquer à des événements. Pourquoi ? Pour faire ce que vous aimez. C'est à vous de vous amuser. De créer. Ne comptez pas sur lui pour vous dire quoi faire si vous ne le savez pas. Il n'y a qu'un maître, c'est vous.⁴¹⁵

Cette citation contient à elle seule plusieurs des éléments qu'on trouve dans l'idéologie de la démocratie culturelle ; nouvelle forme d'art, activité menée par des amatrices et amateurs, nouveaux lieux de diffusion. Pour Lemoyne, la nouvelle forme d'art ne peut voir le jour que si l'on « rejoint un public actif de plus en plus vaste et varié⁴¹⁶ ». Il veut « donner aux autres l'occasion de s'exprimer⁴¹⁷ » plutôt que de la laisser toujours aux mêmes personnes. Les événements permettent de rejoindre de nouveaux publics et en plus grand nombre aussi. Bref, l'artiste travaille avec toutes sortes de publics confondus et leur participation à l'œuvre constitue un élément clé auquel il faut joindre la volonté de travailler en équipe, sur scène et en direct devant un public qu'on tente, pour ainsi dire, de libérer de son aliénation, mais aussi qu'on amènera à s'impliquer dans la production de ses propres biens culturels ou dans la « prise en possession d'un avoir collectif⁴¹⁸ ». Cela explique pourquoi Lemoyne a de tout temps investi les médias ; il souhaite s'adresser à l'ensemble de la population. Dans les *Événements 21-24*, il est impératif, aux yeux de l'artiste, de quitter le musée, mais aussi d'abandonner l'Association espagnole, les locaux de l'Université de Montréal, etc. où les *happenings* et autres propositions événementielles *live* se sont déroulés au début des années 1960. Les actions et événements subséquents auront donc lieu dans la rue, sur les trottoirs, dans des gymnases, mais certains seront réalisés en galerie.

⁴¹⁴ Normand Thériault, « L'art de l'événement », *La Presse*, 7 septembre 1968.

⁴¹⁵ Programme de la Saint-Jean-Baptiste, *La pensée de Bagot et de la région*, loc. cit.

⁴¹⁶ Normand Thériault, « L'art de l'événement », loc. cit.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

Si Lemoyne croit à la participation et à la création collective dans les années soixante, à la fin des années soixante-dix, il considère que la participation est une idée banale⁴¹⁹. En 1988, dans une entrevue accordée à Gilles Marcotte, Lemoyne affirme que le temps de l'animation est révolu : « C'était beau de faire participer le monde, mais tu ne finis que par devenir un animateur. J'avais l'impression de ne plus rien faire, sinon de provoquer une situation qui fait que le monde crée de façon superficielle⁴²⁰ ». Cette critique de la participation amènera l'artiste, dès 1969, vers une production plus individuelle, à effectuer un retour à la peinture sur le thème du hockey. Mais l'artiste n'adhère pas pour autant à une conception totalement individualiste de l'art, car celle-ci lui semble insatisfaisante. Même si s'amorce une période de production solitaire, cette période bleu blanc rouge rejoint un large public en transformant la référence sportive et l'adhésion qu'elle suscite en un matériau à la fois social et plastique. En effet, laissant en suspens ce type d'activité, après 10 ans de Bleu blanc rouge, il retournera temporairement à l'art d'animation socioculturelle à la fin des années 1980. Durant les années 1990, il travaille sur la maison, soit dans le but de créer en transformant la maison en œuvre d'art (work-in-progress) soit en tentant de la préserver de la démolition⁴²¹.

Nous venons d'analyser les œuvres des artistes en fonction de leurs intentions esthétiques et de la place qu'ils attribuent au public. Maintenant, il sera question d'établir des corrélations entre le discours de l'artiste et celui de l'État pour les cinq environnements analysés plus tôt.

⁴¹⁹ Serge Lemoyne, dans René Viau, « Serge Lemoyne : dix ans de bleu, blanc, rouge », Montréal, *Le Devoir*, 13 septembre 1988.

⁴²⁰ Gilles Marcotte, *loc. cit.*

⁴²¹ Fait intéressant, dans les années 1990, une jeune génération s'adonnera aussi à un art participatif que Nicolas Bourriaud appelle esthétique relationnelle, sur la scène internationale, et que Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs ont regroupé, pour le Québec, sous l'étiquette des Commensaux, lors d'une exposition chez SKOL en 2000-2001 portant le même nom.

CHAPITRE 3

DE LA CIRCULARITE DES IDEES : LE MODELE DE DEMOCRATIE CULTURELLE ET LES ARTISTES

Nous avons énoncé auparavant les caractéristiques que Lise Santerre a identifiées comme étant relatives au modèle de la démocratie culturelle. Bien sûr, il n'est pas ici question de plaquer aux œuvres une théorie postérieure à celles-ci ni de les instrumentaliser, mais plutôt de considérer certaines prémisses qu'on retrouve dans le modèle de la démocratie culturelle et qu'on peut déceler dans les intentions esthétiques des artistes, et postuler que leurs actions précèdent le modèle culturel. Certains rapprochements entre la vision des artistes et celle promue par l'idéologie de la démocratie culturelle sont possibles en ce qui concerne une nouvelle idée de la notion de culture. C'est ce que nous verrons en nous penchant sur les points suivants : visions élargies de la notion de culture et de l'art, les nouvelles sources de financement et de soutien à l'expérimentation combinée d'animation culturelle, les nouveaux lieux de médiation artistique et le nouveau rôle de l'art ainsi que ses conséquences.

3.1 Une vision large de la notion de culture

Dans le modèle de la démocratie culturelle, la culture dépasse le domaine du chef-d'œuvre présenté au musée et s'incarne dans diverses activités impliquant la collaboration du citoyen. Cette caractéristique décrite par Santerre est repérable, comme nous l'avons déjà dit, dans le livre blanc de Pierre Laporte (1965) dont la vision anthropologique de la culture encourage à la fois l'art savant et l'art populaire. Pour sa part, le sous-ministre Guy Frégault soutient davantage l'art populaire et l'animation culturelle, si l'on se fie aux propos de Marcel Rioux cités précédemment. Rioux lui-même explore les nuances théoriques de la notion de démocratie culturelle dans son rapport sur l'état de la culture et l'enseignement des arts. Enfin, les artistes qui ont fait

Les mécaniques, Les mondes parallèles, Le pavillon du synthétiseur, Le Crash et *Les événements 21-24* s'éloignent de la vision de l'art qui est à la base du modèle de démocratisation. Ils se rapprochent plutôt de la vision anthropologique de l'art promue par le modèle de la démocratie culturelle. Ils le devancent même lorsqu'ils intègrent l'animation culturelle à leurs œuvres. Pour eux, l'art savant et l'art populaire devaient se fondre en un seul art, sans hiérarchies ni catégories.

Dans le modèle de démocratie culturelle, explique Santerre, on réhabilite des formes d'expression culturelle populaires, communautaires, minoritaires, dépréciées ou inconnues. En ce qui concerne les œuvres à l'étude, on pourrait convenir que les actions culturelles sont issues d'expériences de configuration de nouvelles formes collectives d'expression. Les œuvres d'art cinétique auxquelles on intègre les nouveaux médias (image vidéo, musique électronique) sont présentées comme des environnements technologiques animés par les artistes. Une simple discothèque devient une œuvre d'art avec Mousseau et les festivités de la Saint-Jean, un moment esthétique auquel participe une communauté entière, avec Lemoyne.

La réhabilitation des formes d'expression populaires et dépréciées est une caractéristique de la démocratie culturelle. *Les mécaniques, Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur* empruntent des formes d'expression qui appartiennent aux mondes du loisir, du divertissement, de l'industrie et de la technologie. Pensons plus précisément à la glissade et aux instruments de musique électroniques dans l'œuvre de Fournelle et Sauvageau, à l'orchestre populaire spontanée de Fusion des arts et au vidéo d'amateur avec Demers, pour ne citer que ces exemples.

Pour Jean-Paul Mousseau, *Le Crash* fait partie de ces activités esthétiques originales, nouvelles et interdisciplinaires prenant place au cœur de la vie urbaine et d'un lieu marchand. Dans un premier temps, ce type d'œuvre n'est pas accepté par l'élite conservatrice des institutions artistiques officielles et traditionnelles, et on accuse même Mousseau de travailler avec des commerçants, comme si les artistes représentés par des galeries privés ne coopéraient pas déjà, eux aussi, avec l'univers du commerce. Le rejet des discothèques de Mousseau par une certaine élite ne cache-t-il pas une attitude élitiste ? Il demeure malgré tout que certains avant-gardistes issus de l'élite, comme Pierre Elliott Trudeau, fréquentent la *Mousse-Spachèque* de Montréal et celle d'Ottawa. De plus, lors de la rétrospective Mousseau au Musée d'art contemporain de

Montréal en 1996⁴²², on reproduit l'ambiance des discothèques dans certaines salles. Le musée ne correspond peut-être pas au public visé, mais cette rétrospective montre que l'artiste bénéficie d'une reconnaissance rapide de ses capacités créatrices et de son esprit d'éclaireur. Chez Mousseau, il n'y a pas de hiérarchie entre les lieux et les formes de la culture. Cet artiste s'intéresse autant au gogo qu'aux fêtes populaires de la Saint-Jean Baptiste et qu'à la musique classique. *Le Crash* a élevé des formes d'expression populaire au statut d'art, comme la danse gogo, qui appartient au monde du commerce des loisirs. Mais dans cette discothèque, il y a aussi des éléments de la culture savante et la volonté d'étendre à toutes et à tous l'accès à cette culture. C'est donc dire que le projet de démocratisation de la culture est également à l'œuvre dans cette discothèque et qu'en ce sens, Mousseau y partage avec ses semblables ses connaissances d'artiste professionnel, instruit et cultivé.

Quant à Serge Lemoyne, ses *Événements 21-24* sont une nouvelle forme d'activité esthétique multidisciplinaire, voire interdisciplinaire. Plusieurs auteurs dont Marcel Saint-Pierre associent par erreur les éléments de la démocratie culturelle à ceux de la démocratisation de la culture, mais il n'en demeure pas moins que l'historien de l'art a vu juste lorsqu'il affirme qu'avec ce type d'action, Lemoyne « [...] avait développé une attitude différente par rapport à la société et ses cultures non-légitimées par le système artistique. Une attitude l'ayant amené à privilégier une plus grande participation du public [...] »⁴²³. Ce dont il est question ici, c'est de la légitimation, par l'artiste professionnel, des us et coutumes d'un peuple sur la scène culturelle et l'ouverture des expériences esthétiques à de nouveaux publics. En ce sens, on peut donc dire que sans évoquer explicitement le concept de démocratie culturelle, tel que vu dans le chapitre 2, Saint-Pierre l'avait certainement à l'esprit. Ce ne sont pas des critères d'excellence qui ont régi le choix des éléments de cette fête à caractère populaire organisée par Lemoyne, même si des œuvres savantes y ont aussi été présentées.

Pour reprendre les termes de Lise Santerre, on pourrait affirmer que Lemoyne réhabilite une forme d'expression populaire et communautaire, et que

⁴²² En 1967, au moment même où l'artiste produit ses discothèques, le Musée d'Art contemporain de Montréal consacrait déjà cet artiste avec une exposition rétrospective.

⁴²³ Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne, op. cit.*, p. 67.

Mousseau produit un art minoritaire, tout comme Fusion des arts, Maurice Demers, André Fournelle et Jean Sauvageau qui, a fortiori, s'adonnent à un art inconnu, voire naissant au Québec dans les années soixante, l'art technologique. Toutes ces œuvres sont nouvelles puisqu'elles s'éloignent du territoire délimité par la sculpture et la peinture. Elles dépassent non seulement les frontières de l'œuvre d'art, mais aussi les limites hiérarchiques entre les genres et les formes d'art. Essayons maintenant d'expliquer comment les artistes obtiennent le financement pour produire leurs œuvres.

3.2 Les nouveaux subventionnaires des projets

Lise Santerre et Jiri Zuzanek suggèrent qu'à l'ère de la décentralisation des pouvoirs et d'une société construite sur le principe de la démocratie participative, plusieurs ministères, institutions et groupes de citoyens (des milieux des loisirs, de la main-d'œuvre, du tourisme, des arts, etc.) travaillent ensemble dès les années 1970 afin de financer la production culturelle. Selon nous, à la fin des années 1960, les artistes ont déjà repoussé les limites de ce qui est une source de financement en arts visuels. En effet, si certains projets artistiques savants, durant ces années et la décennie suivante, ont été menés grâce au financement du ministère des Affaires culturelles et au Conseil des arts du Canada, d'autres comme *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles*, *Le pavillon du synthétiseur*, *Le Crash* et *Les Événements 21-24* ont bénéficié d'aides économiques et techniques complémentaires. Soulignons toutefois une petite découverte : certains artistes à l'étude ont aussi reçu des bourses d'aide à la création ou des subventions particulières des instances gouvernementales citées.

Commençons avec *Les mécaniques* pour lesquelles le BIE, l'Expo 67 et la ville de Montréal ont joué le rôle structurel de subventionnaires. Précisons que cette même année, Fusion des arts Inc. n'est pas un organisme autofinancé, même s'il est autogéré, et le groupe n'est pas indépendant de l'intervention gouvernementale⁴²⁴. Le Secrétariat d'État lui a octroyé une aide de 20 000 \$. Le ministère des Affaires culturelles du Québec lui a accordé 5 000 \$⁴²⁵. Le Conseil des arts de la région

⁴²⁴ Se référer au dossier « Fusion des arts », dans Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, op. cit., p. 172-323.

⁴²⁵ Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, *ibid.*

Métropolitaine de Montréal (1956) a contribué avec 7 000 \$⁴²⁶. Ces sommes visent le financement des activités de l'organisme. À titre personnel, Yves Robillard a reçu une subvention en Arts plastiques de 4 000 \$ en 1965⁴²⁷, une subvention personnelle dont nous ne connaissons pas l'objectif, mais la pertinence de cette information réside dans le fait que le gouvernement reconnaît comme légitimes les activités de Robillard malgré le fait que Robillard critique l'institution. En plus de ces aides, l'artiste a reçu d'autres sommes pour les contrats à Terre des Hommes dans le cadre de l'Expo 67. Pour sa production, *Les mécaniques* a obtenu, de la part du pavillon de la Jeunesse⁴²⁸, un budget inférieur à 10 000 \$ pour les activités d'animation assurées par les artistes. C'est dire qu'en dépit des apparences et malgré des sommes insuffisantes, les artistes ont été soutenus dans ce type de projet artistique novateur.

Quant à l'environnement de Demers,

Sur recommandation du directeur du service des immeubles et vu les dispositions de la résolution du conseil municipal en date du 17 mars 1969 (no 3330), il est résolu d'accorder à M. Maurice Demers (Envir Enreg.) le contrat pour la conception détaillée et la réalisation de la section "Les mondes parallèles" au pavillon de l'Insolite à Terre des Hommes, au montant maximum de \$ 24 225, taxe incluse, dont \$ 9 000 payable deux semaines après le début des travaux et de \$ 6 225 payable à la fin desdits travaux qui devront être terminés au plus tard le 5 juin 1969, cette proposition, en date du 6 mai, étant identifiée par le greffier de la Ville et jointe au rapport du 7 mai 1969 du directeur du service des immeubles, et d'imputer cette dépense sur les crédits votés au budget du service des immeubles – Terre des Hommes – dépenses à recouvrer.⁴²⁹

La soumission du projet est placée en annexe à la décision de la ville. On peut y lire également que la ville a procédé à quelques achats et a fourni un soutien technique à l'artiste en lui prêtant de la main-d'œuvre. Soulignons par ailleurs que la

⁴²⁶ Procès-verbal du Comité exécutif de la Ville de Montréal, réunion du 15 décembre 1967. Archives de la Ville de Montréal. Un montant de 7 000\$ avait été aussi octroyé par le Conseil des arts de la Ville de Montréal pour l'année fiscale de 1966-67. Lire la résolution du Comité exécutif de la Ville de Montréal datée du 26 décembre 1966.

⁴²⁷ Consulter le *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1965, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Pierre Laporte*, Québec, Gouvernement du Québec, 1965, p. 60.

⁴²⁸ Entretien téléphonique avec Richard Lacroix, 2 mars 2010.

⁴²⁹ *Extrait du Procès-verbal d'une séance du Comité exécutif de la ville de Montréal*, 7 mai 1969. Service d'archives de la ville de Montréal. Document VM1, 4^e série, no 34413. La soumission de projet suit cette résolution.

subvention accordée couvre les salaires de Maurice Demers, appelé *concepteur* dans le contrat, de son assistant à la production, d'un ingénieur en électronique et de quelques assistants. Un autre contrat pour une somme de 1 248 \$ lie aussi Demers à la division d'Aménagements (Expositions) pour « concept au niveau de l'adaptation du scénario aux conditions du Pavillon donné⁴³⁰ ». Hormis ces sommes qui proviennent de subventionnaires non conventionnels dans le champ de l'art, Demers s'inscrit déjà dans un parcours traditionnel d'artiste supporté par l'institution officielle. Non seulement la direction du Musée d'art contemporain en 1968 veut présenter *Futuribilia*, mais en 1969, le ministère des Affaires culturelles reconnaît également son travail et lui octroie une bourse d'aide à la création pour sa recherche en environnement global de 4 000 \$⁴³¹. Ainsi, comme Robillard et Lacroix de Fusion des arts Inc., Demers joue sur deux terrains, l'un institutionnel officiel et l'autre institutionnel complémentaire. Ce sera le cas aussi d'André Fournelle.

En ce qui concerne *Le pavillon du synthétiseur*, André Fournelle et Jean Sauvageau signent un contrat pour la conception et la réalisation des éléments de sculpture et de musique avec la ville de Montréal, tel que stipulé dans cet extrait du procès-verbal de la séance du Comité exécutif de la ville de Montréal du 1^{er} avril 1970⁴³². Portant le statut d'entrepreneurs, les artistes acceptent une convention où il est indiqué que

Tous les plans, dessins, détails devis, données, rapports et autres documents et renseignements préparés par l'Entrepreneur, de même que tout matériel utilisé par l'Entrepreneur conformément aux présentes, deviendront la propriété absolue de la ville et devront être remises au Directeur Général⁴³³.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Durant les années 1970, Demers continue de recevoir de l'aide financière de la part du gouvernement. En 1971, la Corporation du Centre National des arts à Ottawa lui a payé 2 000 \$ pour un scénario complet ayant pour sujet « le statut de la femme dans le monde aujourd'hui » et 5 700 \$ pour la réalisation et conception de l'environnement de *Femme* dont les frais de production s'élevaient à 35 628 \$. Demers a aussi reçu, en 1971, 4 300 \$ de l'Association d'éducation du Québec (AEQ) pour la production d'*Apprentissage* et *Nuit sur la place*. En 1973, il a travaillé pour le Cercle de la Presse d'Affaires du Québec (200 \$) pour la réalisation de l'environnement *Crée ou crève* et l'office de Radio-télédiffusion du Québec (Radio-Québec) lui a accordé 900 \$ pour concevoir une série d'émissions interactives (télévision-participation) avec le réalisateur Robert Lachapelle, intitulée *Québec quoi ?* Plus tard, en 1984, l'artiste a été boursier du ministère des Affaires culturelles (13 950 \$) pour son exposition *Art et innovation* (moulages et sculptures en verre). Se référer au Fonds d'archives de Maurice Demers.

⁴³² *Extrait de Procès-verbal d'une séance du Comité exécutif de la ville de Montréal*, 1 avril 1970. Service d'archives de la ville de Montréal. Document VM1, 4^e série, no 41822.

⁴³³ *Ibid.*

Un montant total de 17 570,50 \$ est donc alloué au projet initialement intitulé *Pavillon de musique synthétique (ex-pavillon de Monaco)*. Jean Sauvageau reçoit 12 825,22 \$ et André Fournelle, 4 753,28 \$. Chacun d'eux signe un contrat individuel et un autre collectif. Comme il s'agit d'une œuvre de commande, elle appartient à son propriétaire qui, dans ce cas-ci, est la ville de Montréal. Il est intéressant de remarquer que ce projet, comme ceux de Fusion des arts et de Maurice Demers ne seront pas conservés par la ville et que les œuvres disparaîtront au bout de quelques années. Outre cette somme accordée à l'environnement sonore, les artistes déjà connus bénéficient de subventions approuvées directement par le ministère des Affaires culturelles. À cet effet, dans l'année de subvention 1967-68, André Fournelle reçoit une bourse d'aide à la création et à la recherche de 4 000 \$ et Jean Sauvageau une autre de 2 500 \$⁴³⁴. Remarquons que cette année-là, Fournelle fonde un atelier de sculpture, une fonderie, et qu'il fait ses premières actions de terrorisme culturel avec les *manifeste-agi*. Les artistes comme Fournelle, Lacroix, Demers et Robillard sont sur les listes des créateurs subventionnés pour leurs recherches et leurs activités artistiques.

Pour ce qui est du *Crash*, au départ et comme nous l'avons vu plus tôt, c'est l'institution traditionnelle qui valorise le travail de Mousseau. Ensuite, c'est le domaine du privé ou encore les sociétés d'État comme Hydro-Québec, qui l'engagent et légitiment une nouvelle forme d'art. Certaines œuvres produites dans ces contextes hors-murs seront exposées plus tard dans les musées lors de rétrospectives. Autant les néophytes que les initiés à l'art contemporain fréquentent les lieux créés par Mousseau, ces endroits où il tente de faire vivre l'utopie d'un moment créé par toutes et tous, suivant leurs capacités d'expression. Malgré toutes nos recherches, même dans le Fonds d'archives de Mousseau, nous n'avons malheureusement pas retrouvé les termes du contrat ni les montants alloués, mais nous savons que Mousseau a reçu des bourses d'Aide à la création au cours de sa carrière et qu'il a joui d'une reconnaissance certaine.

Pour ce qui est des festivités de la Saint-Jean-Baptiste, il est important de souligner que Lemoyne a financé les quatre jours d'activités de manière nouvelle. Voici ce qu'en dit Marcel Saint-Pierre :

⁴³⁴ Consulter le *Rapport du ministère des Affaires culturelles, Exercice 1967-68 par le sous-ministre Guy Frégault – à Jean-Noël Tremblay, ministre des Affaires culturelles*, Québec, Gouvernement du Québec, 1968, p. 24. André Fournelle a reçu d'autres bourses au courant des années 1970.

C'est quatre jours de festivités d'un village entier qu'il s'agit de concevoir et de planifier. Il y a là, sans aucune aide financière externe ou gouvernementale, une préfiguration des actuels comités d'organisation des fêtes, mais la différence vient surtout du fait qu'en 1968 cette conception de l'organisation, de l'autogestion locale devrais-je dire, surgit de la préoccupation sociale d'un artiste dont toute la démarche, depuis 1963, tend vers cette forme d'intégration des arts. Nous étions loin des formes institutionnelles et des budgets aujourd'hui alloués par différents ministères pour de tels événements.⁴³⁵

Cette affirmation de Saint-Pierre mérite notre attention. Pour l'historien d'art, il s'agit peut-être d'une forme d'autogestion ; ce qui laisse présager que Lemoyne a autofinancé le projet sans aides ni supports extérieurs et chemin faisant, les événements auraient été autonomes, voire *underground*. Bien que nous reconnaissons qu'il s'agit d'un projet autogéré, Lemoyne a dû trouver des sources de financement alternatives, dans les secteurs privé et public, et demander une contribution des organisateurs, dont Lemoyne lui-même. Il s'agit donc d'un partenariat économique entre les différents intéressés.

Lemoyne a reçu des aides financières souvent octroyées pour ce type d'activité, de la part des commerçants et de la municipalité d'Acton Vale, mais la municipalité n'était pas en charge des festivités. Ne négligeons pas l'importance du soutien technique de la municipalité qui évite une grande partie des frais (matériaux, main-d'œuvre, location d'espaces, électricité, transport, etc.) et qui permet la réalisation des activités. Dans les procès-verbaux des réunions du Conseil municipal de 1968, nous avons trouvé des documents indiquant que Lemoyne a voulu que s'établisse une collaboration économique avec la municipalité. À cet effet, Lemoyne a déposé une demande de subvention auprès du Conseil municipal et au Service de la déconcentration du Ministère des Affaires culturelles afin de défrayer une partie des coûts de production des festivités⁴³⁶. Le dossier soumis au Conseil municipal comprenant la demande de subvention indexée d'une prévision budgétaire⁴³⁷ : cette « [...] demande de la part de l'organisation "Événement 21-24" est demeurée sur la table, vu que le Conseil doit rencontrer les responsables après la présente

⁴³⁵ Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne, op. cit.*, p. 67.

⁴³⁶ Cette information est prise dans un article de journal. Anonyme, « Événement 21-24 à Acton Vale », *La Presse*, juin 1968, p. 28.

⁴³⁷ Procès-verbal du Conseil municipal en date du 4 juin 1968. Service d'archives de la municipalité de la Ville de Acton Vale.

assemblée⁴³⁸ ». Le montant global des prévisions budgétaires s'élève à 30 465 \$ et sert à financer les activités culturelles : le symposium de sculpture, l'exposition de peinture et les frais de déplacements des exposants, la discothèque intégrale, le spectacle de marionnettes, le symposium de peintures d'enfants, l'*Événement 7*, ses animateurs et participants, la conférence de Yves Robillard, le théâtre, la soirée québécoise, le film-participation, le cachet des artistes de la radio et de la télévision, les techniques, la publicité, l'administration et les imprévus. Dans les décisions du Conseil municipal, on ne voit aucune résolution indiquant que la municipalité a accepté d'accorder la subvention demandée. Michel Boulay⁴³⁹, un des complices de Lemoyne dans cette grande entreprise et aujourd'hui conseiller municipal, m'a confirmé que presque personne n'a été rémunéré. Ce qui signifie que les artistes auraient travaillé bénévolement, mais selon lui, les organisateurs des festivités ont tout de même amassé, ça et là, environ 2 000 \$ auprès des commerçants. Une maigre somme, mais qui vient supporter le projet. Sans financer les événements, la municipalité a aidé en donnant accès aux locaux du premier étage de l'Hôtel de ville pour les réunions des organisateurs et a apporté un support technique. La commission scolaire a également prêté des salles, comme le gymnase de l'école Labrecque, pour les activités. Certains spectacles ont eu aussi lieu à l'Hôtel Windsor, et ce sont les commerces ou organismes qui ont déboursé les montants nécessaires pour les chars allégoriques.

Malgré ses efforts pour trouver des sources de financement alternatives pour réaliser sa nouvelle vision de l'art, soit l'art dans la rue ou encore dans la vie quotidienne de toutes et tous, il faut néanmoins garder à l'esprit que Lemoyne est considéré comme un artiste professionnel par les institutions officielles et alternatives. En effet, dès 1964, il reçoit une aide pour son projet de la *Semaine A* et déjà en 1965, il est boursier du ministère des Affaires culturelles. Il reçoit une aide de 2 000 \$ pour *Recherches en arts plastiques* pour l'année fiscale 1965-66, une autre de 3 000 \$ en 1966-67 et encore 3 000 \$ en 1967-68⁴⁴⁰. Cette dernière subvention lui permet de vivre

⁴³⁸ Procès-verbal du Conseil municipal en date du 4 juin 1968. Service d'archives de la municipalité de la Ville de Acton Vale. Signalons que le 2 juillet 1968, Lemoyne dépose une nouvelle demande au Conseil municipal, concernant cette fois l'ouverture d'un restaurant sur la rue Boulay. Elle fut également mise en suspens pour plus ample étude. On ne connaît pas les intentions de l'artiste à cet effet ; est-ce pour démarrer un café des arts et prolonger d'une autre manière les événements de 1968 ?

⁴³⁹ Entretien téléphonique avec Michel Boulay à Acton Vale, le 12 mars 2011.

⁴⁴⁰ Ces chiffres proviennent respectivement des documents suivants : Gouvernement du Québec, *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec*, année 1965-66, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Jean-Noël Tremblay, p. 39 ; Gouvernement du Québec, *Rapport du ministère des Affaires*

pendant qu'il organise, entre autres, les festivités de juin 1968. Autrement dit, sa recherche relative aux *Événements* de 1968 a été partiellement financée par les instances officielles, et c'est grâce à ces supports économiques qu'il a pu œuvrer dans le champ de l'art avec de nouvelles propositions esthétiques. Ajoutons ici que, si la ville d'Acton Vale lui accorde la possibilité d'organiser les événements, c'est parce que Lemoyne jouit déjà d'une bonne réputation d'organisateur et d'artiste. Connu pour avoir organisé les premiers happenings du Québec, il a déjà participé à des expositions au Musée des beaux-arts de Montréal (1964) et au Musée d'art contemporain de Montréal, (1966). Lors de l'exposition collective intitulée *Présence des jeunes*, il présente un environnement ludique et sonore fait avec des jeux d'arcade et d'autres jeux⁴⁴¹. Les membres du Conseil de la municipalité savent aussi que Lemoyne s'est produit avec succès au pavillon de la Jeunesse lors de l'Expo 67, un lieu inusité pour l'art mais non réfractaire aux nouvelles expériences, comme nous l'avons vu pour Fusion des arts Inc. L'artiste y a, en effet, organisé pendant deux mois des improvisations picturales quotidiennes pour un nouveau public. Ses gestes interpelaient le public qui observait le jeune artiste faire de la peinture abstraite en direct. Quoique faisant partie du monde dit *underground*, au début de sa carrière, Lemoyne ne remet pas en question l'institution officielle en soi, mais l'art qui y est présenté. C'est donc grâce à sa réputation d'artiste professionnel et d'animateur que Lemoyne, tant sur la scène nationale qu'internationale⁴⁴², que la municipalité et les commerçants lui font confiance pour l'organisation des festivités et le laissent ouvrir la parade dans une voiture décapotable. Si Lemoyne n'est pas payé pour ce travail, il importe ici de mentionner que c'est peut-être une manière pour lui de redonner à la société une part du financement qu'il a reçu du ministère des Affaires culturelles, puisque les recherches de

culturelles du Québec, année 1966-67, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Jean-Noël Tremblay, p. 53 et Gouvernement du Québec, *Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec*, année 1966-68, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Jean-Noël Tremblay, p. 24.

⁴⁴¹ La salle était peinte de couleurs phosphorescentes. L'œuvre, à caractère participatif, n'avait de sens que si le public y agissait. Cet environnement l'invitait donc à devenir actif, à explorer les objets, à toucher à l'art, peut-être pour la première fois.

⁴⁴² Voici une liste non exhaustive de ces expositions : Galerie Libre en 1966 ; Galerie 20-20, London (Ontario), en 1969 ; Galerie de l'AGEOF, Paris, 1971 ; Véhicule art, Montréal, 1972 ; Galerie Média, Montréal, 1973 ; Galerie Claude Luce, Montréal, 1975 ; Galerie Laurent Tremblay, Montréal, 1978 ; Galerie le Conventum, Montréal, 1979 ; Galerie Treize, Montréal, 1981 ; Galerie Dresdnere, Toronto en 1981 ; Galerie Michel Tétreault art contemporain, Montréal en 1984 ; Galerie Lacerte, Montréal en 1988 ; Galerie de l'UQÀM, Montréal en 1989, Galerie Kozen, Montréal, 1989, par exemple. Toutes ces expositions étaient des solos. Pour les expositions de groupe et pour les années après 1989, consulter le C.V. de l'artiste au Service des archives de l'UQÀM.

l'artiste, à cette époque, n'aboutissent pas forcément à des ventes ni à des expositions en galerie, mais plutôt à des événements collaboratifs comme les *Événements 21-24*.

Tous ces jeunes créateurs québécois à l'étude jouissent d'une bonne réputation qui leur donne une certaine crédibilité. Ils représentent la relève artistique éduquée, instruite et compétente, qui tout en travaillant avec d'autres instances qui les financent, et tout en recevant un appui personnel direct ou indirect des ministères liés à la culture, donnent un nouveau visage à l'*establishment* artistique. Autrement dit, ce sont eux qui insufflent l'idée d'un art populaire qui vise un nouveau public, hors des espaces traditionnels. En cela, ils précèdent de peu les représentants gouvernementaux, eux aussi sensibles aux expérimentations des artistes. Fusion des arts, Demers, Lemoyne, Fournelle et Sauvageau ont tous été subventionnés par les municipalités, et l'on peut parler d'une municipalisation des aides à la création en art contemporain. De plus, ils sont tous reconnus, y compris Mousseau, par le ministère des Affaires culturelles et le Conseil des arts du Canada. Ils peuvent se permettre de sortir des sentiers battus car leur crédibilité rassure les nouvelles instances de financement. Terre des Hommes les engage, tout comme des entreprises du secteur privé ou encore les municipalités comme celles d'Acton Vale et de Montréal.

3.3 Hors des murs institutionnels artistiques officiels

Lorsque Fusion des arts Inc., Maurice Demers et André Fournelle intègrent l'art à d'autres champs d'activité, comme ils le font à Terre des Hommes, ou comme Mousseau et Lemoyne le font plus tard en explorant le terrain des discothèques et les rues d'Acton Vale, ils préfigurent une autre stratégie de la démocratie culturelle, soit la création artistique sur les lieux fréquentés par les populations concernées, l'œuvre ayant été pensée en fonction du public à qui elle s'adresse. À titre d'exemples de nouveaux lieux de diffusion des arts, Lise Santerre mentionne les bars ou les usines. Trois des œuvres étudiées dans cette thèse ont été exposées à Terre des Hommes, Mousseau, lui, a créé une discothèque et Lemoyne a pris la rue. Ces artistes sont sortis des lieux habituels pour élargir le champ de l'art, pour dépasser et faire éclater les limites de ce qu'est un lieu de médiation artistique. La question du nouveau lieu de présentation de l'œuvre ne se posera plus après les années 1980. Elle sera alors acquise : l'art peut être

vu et réalisé ailleurs qu'au musée ou en galerie. Nous avons constaté, dans notre analyse de la notion d'espace public, que les nouveaux lieux n'ont strictement rien de neutre et qu'ils participent d'une nouvelle institutionnalisation des œuvres.

3.4 Publics diversifiés ; le nouveau public

Dans le modèle de la démocratie culturelle, selon Santerre, les publics sont diversifiés et la créativité des amateurs (jeunes, handicapés, minorités ethniques, personnes âgées, etc.) est encouragée. Il est intéressant d'observer que les artistes orientent leurs œuvres principalement vers un public néophyte. Fusion des arts Inc., Maurice Demers, André Fournelle, Jean Sauvageau, Jean-Paul Mousseau et Serge Lemoyne créent des environnements et des événements pour la grande multitude de gens exclus de l'art savant. Ils anticipent la stratégie du modèle culturel et cherchent à permettre l'avènement d'un public producteur de son propre bien culturel. Le mot *bien* est ici compris dans les deux sens, moment esthétique et plaisir d'y être. Le public des environnements et événements étudiés est un bel exemple de ces intentions partagées entre les artistes et la politique culturelle.

Le public de Fusion des arts, Demers, Fournelle et Sauvageau, soit celui de Terre des Hommes, est le consommateur des espaces de loisir, des foires internationales. On y trouve des enfants, des familles, des adolescent-e-s, des jeunes adultes, des gens à la retraite, des immigrant-e-s, des néo-québécois-es, des touristes, qui appartiennent à diverses classes sociales. Ces personnes deviennent des participant-e-s ludiques quasi-politiques ou carrément politiques, dans le sens donné par Jacob à ce terme, s'ils appréhendent l'œuvre d'un point de vue autonome et engagé.

Dans l'œuvre de Lemoyne, le public visé est également diversifié et regroupe les multiples visages des habitant-e-s d'Acton Vale, soit un vaste ensemble de personnes de tous les âges et issus de différentes couches sociales et économiques : des joueurs de baseball, des artistes amateurs, des artistes professionnels, des fonctionnaires de la ville, des élus, des familles, des commerçants, etc. La participation des citoyennes et citoyens peut être ludique, mais elle peut aller plus loin encore. Plusieurs membres

de la communauté s'impliquent de manière autonome et vont même jusqu'à créer avec l'artiste, ce qui implique un engagement politique de leur part.

En ce qui a trait à l'environnement-discothèque de Mousseau, le public est extrêmement varié, comme le rapportent Mousseau et Duguay. Ce sont des jeunes adultes ou des gens plus âgés, des étudiant-e-s, des prolétaires, des bourgeois-es, des intellectuel-le-s, des gens spécialisés en art et des néophytes, des hommes et des femmes, susceptibles de fusionner culture populaire et culture savante. Si le public a des airs plus ludiques, il est invité à s'engager et à produire son propre moment esthétique, à s'y investir de manière politique au sens entendu par Jacob. Mousseau s'adresse à toutes ces personnes, car, selon lui, tout humain est créateur et peut se libérer à travers l'art, et cette volonté se retrouve dans tous les projets collectifs auxquels collabore l'artiste. Rappelons qu'un an après le *Crash*, l'artiste a participé à la tournée culturelle organisée par le ministère des Affaires culturelles dans le cadre du projet d'exposition-spectacle *Culture vivante*. Le journaliste Luc Perreault affirme que sans cette participation, *Culture vivante* n'aurait pas eu le même impact sur la population⁴⁴³. Pour paraphraser Mousseau, l'artiste a voulu montrer à la population du nord-ouest québécois ses possibilités créatrices insoupçonnées. Le spectacle, qui a pour corolaire le travail d'animation culturelle, est un prétexte pour amener le public à résoudre, selon Mousseau, le problème de son développement culturel⁴⁴⁴. Cette expérience collective qui date de 1968 démontre, une fois de plus, que Mousseau considère que le public est participatif à l'extérieur des musées et galeries, et qu'il est un moteur important de l'avènement d'un monde culturel différent et populaire, voire de la masse, et ce, avant que les gouvernements des années 1970 ne s'y intéressent, puisque dans ce cas particulier, on peut affirmer que l'artiste pose déjà certaines balises de la démocratie culturelle avec l'accord du ministère. C'est dire alors que même le ministère, dans le cadre de cet événement isolé, s'initie à une autre idéologie culturelle que celle de la démocratisation.

Les diverses formes d'implication du public dans les environnements et événements illustrent bien comment les intentions des artistes correspondent au modèle de la démocratie culturelle selon lequel la créativité des amateurs est encouragée.

⁴⁴³ Luc Perreault, *loc. cit.*

⁴⁴⁴ Jean-Paul Mousseau dans Luc Perreault, *ibid.*

L'étude des œuvres nous montre qu'un nouveau public extrêmement diversifié a participé au projet des artistes à titre de participant ludique, autonome, créateur et co-auteur (comme dans *Événements* 21-24). Le degré de collaboration était d'ordre quasi-politique, voire politique. Les contributions, sur le terrain d'une culture comprise au sens large, étaient souhaitées par les artistes qui cherchaient à créer un moment menant à l'émancipation de la communauté.

3.5 Le nouveau rôle de l'art – subversion ou intégration ?

Dans le modèle de la démocratie culturelle, tel que décrit par Santerre, la culture joue un rôle social prépondérant dans l'identification culturelle et dans l'intégration de groupes sociaux exclus ou minoritaires. Les activités d'animation culturelle ont aussi une fonction de soupape sociale qui permet au public de s'inscrire dans l'acceptation de la société telle qu'elle est (avec ses injustices). Sur ce point, les artistes, le gouvernement, le ministère des Affaires culturelles, le Conseil des arts du Canada, l'Expo 67, Terre des Hommes, la ville de Montréal, la municipalité d'Acton Vale diffèrent tous. Toutefois, Fusion des arts Inc., Maurice Demers, André Fournelle et Jean Sauvageau, Jean-Paul Mousseau et Serge Lemoyne sont eux-mêmes bien intégrés dans le système économique et dans le champ de l'art. Tout en se sentant marginaux et en voulant renverser certaines valeurs, ils intègrent l'ordre établi et produisent des événements et des objets qui se situent aux limites de ce qui est acceptable pour les subventionnaires et partenaires économiques, comme nous aurons l'occasion d'observer.

Fusion des arts, Demers, Fournelle et Sauvageau veulent tous que le public s'amuse avec l'environnement technique et technologique ludique, tout en s'appropriant ses propres espaces de vie grâce à l'œuvre. Ils partagent avec Mousseau le désir de rejoindre d'autres publics et de les amener à participer à leur vision de l'art, mais cela implique un sérieux engagement de leur part. Pour Mousseau comme pour tous les autres artistes, y compris Lemoyne, participer signifie prendre conscience de son aliénation, se débarrasser de ses armures et de ses refoulements qui empêchent une pleine expression individuelle des passions et nécessités insoupçonnées. En particulier chez Mousseau, la libération implique se défaire de ses peurs. C'est ainsi que

l'inconscient s'exprime et que l'individu contribue à sa propre émancipation et, par conséquent, à l'avènement d'une société différente de la société dominante.

Aux yeux des artistes, l'expérimentateur ludique et créatif joue un rôle politique dans la transformation du temps réel et dans l'avènement de l'*homme nouveau*. Pour les artistes étudiés, il est indispensable que chaque membre du public sente qu'il peut devenir participant d'une expérience démocratique créative. Pour eux, participer au geste créateur signifie établir les prémisses d'une solidarité au sein de la communauté. Bien au-delà de la simple volonté de rendre l'activité artistique plus accessible, le but visé est l'inclusion des gens dans la société, voire dans un projet nationaliste, en ce qui concerne Lemoyne et Fusion des arts en particulier, mais sans pour autant soumettre les participant-e-s à un pouvoir officiel et aliénant. Toutefois, si cet idéal est clair, il comporte tout de même certaines contradictions.

Tout en s'éloignant, en principe, des valeurs et intérêts des gouvernements, des municipalités d'Acton Vale et de Montréal, des commerçants, de l'*establishment*, ces artistes font partie d'une élite culturelle et artistique montante⁴⁴⁵ dépendante des subventionnaires et supporteurs économiques mentionnées. C'est à cause de cette collaboration entre l'artiste et l'État que Michel Roy considère que l'artiste joue sur le terrain du réformisme plutôt que sur celui de la subversion, tel que mentionné plus tôt. Dans son affirmation, Roy épargne Fusion des arts et les *Fabulous Rockets*, mais force est de constater que ces collectifs jouent eux aussi sur ce terrain. Les artistes ont probablement ainsi amorti la force de frappe de leurs propres actions. Donc, parce que *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur* s'insèrent au cœur d'espaces dirigés par des instances officielles relevant de l'État ou d'institutions diverses (Bureau international des expositions, ville de Montréal), et parce que la discothèque de Mousseau est une propriété privée et que les événements de Lemoyne ont été bien circonscrits par la municipalité d'Acton Vale, il est difficile d'évaluer la portée sociale de ces projets, outre le fait qu'ils sensibilisent un nouveau public à la création collective de sa propre culture. C'est pourquoi, nous sommes tentée d'émettre l'hypothèse que les œuvres atteignent plus d'un objectif.

⁴⁴⁵ Notons que Mousseau est un adepte de la gauche et que Fusion des arts met sur pied une Cellule de discussion marxiste après *Les mécaniques*. Alain Bériou a été invité à venir discuter avec les membres de cette cellule. C'est dire que l'élite montante pouvait aussi être « à gauche » et intégrée au système démocratique.

D'une part, étant donné les intentions des artistes, les environnements aspirent à l'émancipation de l'individu par l'art. D'autre part, ils visent aussi une certaine cohésion sociale, tout comme l'idéologie du modèle de la démocratie culturelle. Tout en remettant en question les catégories et les institutions de l'art, les œuvres s'intègrent au projet politique en marche. Il n'y a donc pas lieu de se demander si elles y parviennent. Regardons plutôt ce que la néo-avant-garde artistique politisée québécoise essaie réellement d'accomplir et dans quelle mesure ses propres contradictions trouvent un terrain propice à leur incorporation au système politique libéral. Afin de comprendre ce phénomène au Québec, notre réflexion sur cette question s'inspirera des théories de Rainer Rochlitz, de Peter Bürger et de Hal Foster.

Rainer Rochlitz affirme que la subversion artistique a été subventionnée et que la néo-avant-garde politisée s'est intégrée dans le vaste réseau de l'art qui l'a accueillie, convoitée et même commandée. Ceci laisse entendre que l'art subversif aurait échoué, mais l'auteur propose une nuance qui nous semble importante, car elle permet de ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain. En effet, selon Rochlitz, le musée peut faire aussi place à l'utopie :

rien n'empêche, aujourd'hui, de concevoir un musée qui fasse place à l'utopie, non pas au sens d'un monde où l'art ferait partie de la vie quotidienne, voire où la vie quotidienne serait un art de vivre total qui rendrait l'art superflu, mais au sens où les œuvres exposées ouvriraient des horizons au-delà de la société telle qu'elle existe, au sens où la société, entre autres à travers ses espaces d'exposition, admettrait la nécessité de sa propre transformation. Le musée pourrait être – et est d'ailleurs en partie – un lieu critique de l'espace public. Ce n'est donc en ce sens que l'utopie est exclue par le musée, si l'on admet qu'"utopie" peut signifier autre chose que "rupture totale avec le monde tel qu'il est".⁴⁴⁶

Les œuvres étudiées dans notre thèse ont été créées à l'extérieur des murs institutionnels et grâce à l'appui du champ de l'art élargi, mais l'utopie doit-elle pour autant en être exclue, demande Rochlitz ? Qu'il s'agisse de l'œuvre de Fusion des arts dont l'un des éléments évoque la guerre au Vietnam, celle de Demers avec son questionnement sur l'aliénation de l'individu par la technologie, celle de Fournelle avec son jeu qui plaide pour la créativité collective, celle de Mousseau qui tente de lancer le *gogo* comme moyen de libération psychique, ou encore l'œuvre de Lemoyne qui veut une communauté créatrice en fête, tous ces artistes, qu'ils soient dans le champ de l'art

⁴⁴⁶ Rainer Rochlitz, *op. cit.*, p. 184.

élargi ou dans le champ de l'art traditionnel, veulent bousculer les idées reçues et s'inscrivent dans un contexte mondial de remise en question des structures. Ils participent différemment à la réflexion pour un autre monde et pour un tout autre art. Ils ne cherchent pas nécessairement à sublimer les frustrations individuelles ni à jouer sur le terrain de la cohésion sociale. Ils innovent culturellement en essayant d'ouvrir les esprits des citoyennes et citoyens à l'art contemporain. L'art savant peut être démocratisé, l'animation culturelle est aussi à l'ordre du jour ; l'œuvre d'art est un environnement, un événement, une discothèque, etc. Les musées et les galeries ne sont plus les seuls lieux de médiation artistique et les néophytes peuvent être des créateurs. Les artistes ont permis une prise de conscience personnelle conduisant à la transformation des conditions de vie des participant-e-s, leur vision de l'art et de la culture. Leurs œuvres sont *utopiques*, au sens que Rochlitz donne à ce mot, car elles ne sont pas en *rupture totale avec le monde tel qu'il est* – elles ne sont pas forcément révolutionnaires sur le plan politique – mais les nouveaux espaces de l'œuvre d'art permettent l'affirmation de la voie des gens étrangers au monde de l'art savant. Ces artistes et leurs œuvres sont alors acceptés par les institutions ; la subversion est subventionnée, car elle se limite à remettre en question les limites du champ de l'art et ses instances, sans plus. En d'autres termes, on pourrait avancer l'hypothèse que la néo-avant-garde artistique québécoise contient une contradiction flagrante. Tout en s'impliquant dans la transformation des conditions de vie des gens par l'art et voulant le faire soit disant à l'extérieur du champ artistique, ces expérimentations se font au sein d'un champ de l'art nouveau dont les limites ont été repoussées par les artistes même.

Face à ce projet esthétique qui se veut subversif mais qui opère de l'intérieur du champ de l'art, peut-on affirmer, pour reprendre la thèse défendue par Peter Bürger, que la néo-avant-garde artistique politisée québécoise a échoué ? Nous serions tentés de répondre par l'affirmative, mais les analyses de l'avant-garde et de la néo-avant-garde par Hal Foster nous oblige à la prudence et à nuancer notre propos.

Rappelons d'abord brièvement la thèse de Bürger⁴⁴⁷ qui défend l'idée que l'histoire de la littérature et de l'art ne peuvent pas s'expliquer à l'extérieur des liens

⁴⁴⁷ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, *op cit.* Nous tenons à préciser que dans le cadre de notre mémoire de maîtrise et du livre sur Maurice Demers, nous avons analysée la pensée de Bürger. Cette analyse est ici reprise et revisitée.

qui existent entre les arts et le champ social⁴⁴⁸. Pour l'auteur, la période moderne est formée de deux instants artistiques : l'un pré-avant-gardiste où l'art acquiert son autonomie et l'autre où l'avant-garde permet une prise de conscience en ce qui a trait à l'art et ses institutions, prise de conscience qui mène à l'incorporation de l'art dans la praxis de la vie. L'avant-garde veut investir le futur d'un possible changement social et esthétique en réagissant à l'esthétisme, au modernisme. Elle veut intervenir dans le champ social et renverser la situation qui a fait en sorte que l'art, par son institutionnalisation, est devenu inopérant sur le terrain social, culturel et politique. Les artistes avant-gardistes ont attaqué l'institution de l'art et leurs efforts visaient l'intégration de leur travail et de leur personne dans la vie. Bref, l'avant-garde a redéfini l'objet artistique et sa fonction ainsi que son statut. Ce serait le cas, entre autres, du futurisme, du dadaïsme et du surréalisme qui ont remis en question l'autonomie de l'art dans la société bourgeoise moderne et ont essayé de mettre en échec l'institution artistique. Mais pour l'essentiel, l'avant-garde aurait échoué selon Bürger, car son projet d'intégrer l'art à la praxis ne peut pas réussir au sein de la société bourgeoise sauf sous la forme d'un dépassement fictif ou d'une reprise des principes d'autonomie de l'art. Leur dessein aurait avorté parce que devenu lui-même une proposition artistique, fortifiée dans le champ artistique, ne possédant aucun amarrage consentant le bouleversement du champ sociopolitique. Pour l'auteur, les avant-gardes se sont transformées en pratiques esthétiques à part entière, car même si elles ont démolé le concept familier de ce qu'est un objet d'art auquel elles en ont substitué un autre : « [...] the avant-garde does indeed have a revolutionary effect, especially because it destroys the traditional concept of the organic work of art and replaces it by another, which we must now seek to understand⁴⁴⁹ ». Ce point de vue foncièrement pessimiste s'applique à la néo-avant-garde car, dans sa vision linéaire et historiciste de l'échec des avant-gardes, Bürger suppose que l'art intégrant la praxis aurait avorté, ce qui aurait déterminé les défaites subséquentes de ce type de projet esthétique et éthique. Ce singulier défaitisme concentre sur la néo-avant-garde les séquelles d'un échec historique irréversible. Ainsi, la néo-avant-garde ne serait qu'une réflexion sur la forme,

⁴⁴⁸ Bürger s'appuie sur les études de Marx, Lukacs, Adorno et Althusser. Suivant cette filière philosophique, son approche théorique est matérialiste, voire dans la veine du courant froid de l'école de Francfort, beaucoup plus proche d'une vision doctrinaire. Selon Bürger, ce qui lie l'objet artistique à son histoire, c'est le statut social de l'art, sa fonction et son prestige dans la société.

⁴⁴⁹ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 59. Dada avait déjà perdu de son dynamisme durant les années 20, le futurisme italien a embrassé le fascisme, le futurisme russe a été soumis au silence pendant le régime stalinien et les surréalistes n'ont pas tenu un propos radical anti-esthétique, affirme l'auteur.

les techniques, les matériaux. Elle n'aurait aucun contenu subversif ou utopique pertinent, selon Bürger, car tout projet néo-avant-gardiste, toute réactivation du projet avant-gardiste, envisage l'avant-garde dans le champ de l'art et en perpétue les failles : « Such adaptation does not eradicate the idea of individual creativity, it affirms it, and the reason is the failure of the avant-gardiste intent to sublate art. Since now the protest of historical avant-garde against art as institution is accepted as *art*, the gesture of protest of the neo-avant-garde becomes inauthentic⁴⁵⁰ ». L'auteur explique ce qu'il entend par *inauthenticité*. Pour lui, la néo-avant-garde récupère les prémisses avant-gardistes et pose les avant-gardes historiques en tant que formes d'*art* et non en tant que praxis. Ainsi, elle n'élabore pas, par exemple, une critique de l'institution, et ne dénonce ni le statut de l'art ni de son autonomie. Au contraire, Bürger croit que la néo-avant-garde des années soixante serait plus proche d'un travail relié à l'autonomie de l'art que de sa fonction sociale de subversion :

Neo-avant-gardiste art is autonomous art in the full sense of the term, which means that it negates the avant-gardiste intentions of returning art to the praxis of life. And the efforts to sublate art become artistic manifestation that, despite their producer's intentions, take on the character of works.⁴⁵¹

Cependant, Mai 68 constitue pour l'auteur un moment clé pour une avant-garde qui échouerait sans que sa problématique ne soit pour autant liquidée. Ainsi affirme-t-il que : « Certes, l'espoir d'une transformation radicale de la praxis de la vie s'est révélé excessif, mais l'attaque menée en son nom contre le statut autonome de l'art a bouleversé l'art, qui ne peut s'empêcher de toujours soulever la question de son statut dans la société⁴⁵² ». L'auteur semble rejoindre la thèse de Hal Foster⁴⁵³ pour qui la néo-avant-garde n'est pas forcément révolutionnaire même si elle conteste les conventions et les institutions.

Hal Foster critique sévèrement la vision linéaire, évolutionniste, voire historiciste, de la vision bürgienne. Il pose la question du point de vue de la reprise et non de la rupture ou de la répétition. Pour l'auteur, l'avant-garde historique se définit comme une coarticulation déterminante des formes artistiques et politiques. C'est en ce

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁵² Peter Bürger, « Fin de l'avant-garde ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiver 1999, p. 19.

⁴⁵³ Hal Foster, *op. cit.*

sens qu'elle est critique. La néo-avant-garde ne serait pas une suite de la modernité, mais retour vers une pratique du passé (la modernité critique, voire politisée) qui remet en question une pratique du présent (la peinture formaliste) ou la mise en place d'une nouvelle manière de procéder en art (la néo-avant-garde)⁴⁵⁴. La reprise des avant-gardes est multiple et diversifiée et peut agir sur le moment présent⁴⁵⁵. Elle est incarnée par les artistes suivants : Flavin, Andre, Judd et Morris, au début des années 1960 (première génération), et Broodthaers, Buren, Asher et Haacke, à la fin des années 1960 (deuxième génération). Ceux-ci critiquent les conventions propres aux médiums traditionnels, comme l'ont fait Dada, le constructivisme et d'autres avant-gardes historiques, selon Foster. La néo-avant-garde resitue « [...] l'art en relation non seulement avec l'espace-temps de l'expérience quotidienne, mais aussi avec la pratique sociale⁴⁵⁶ » et redéfinit l'institution. Elle détruit les conventions formelles tout en transformant cette institution selon une volonté révolutionnaire. En ce sens, la néo-avant-garde comprend le projet avant-gardiste, soit l'articulation des formes artistiques et politiques. Autrement dit, certaines propositions des années 1960 « [...] ont critiqué la notion d'artiste bohème aussi bien que l'institutionnalisation de l'avant-garde⁴⁵⁷ ». Pour Foster, loin d'avoir renversé l'intention critique d'avant-guerre vis-à-vis l'institution, la néo-avant-garde « [...] a travaillé à en élargir le champ d'action⁴⁵⁸ ». De plus, elle « [...] a produit de nouvelles expériences, de nouvelles connexions cognitives et de nouvelles interventions politiques, et que toutes ces ouvertures peuvent constituer un critère de plus sur la base duquel l'art peut se prétendre avancé aujourd'hui⁴⁵⁹ ». Les artistes ont détruit des conventions, mais ils n'ont pas pour autant défait l'institution sans l'abolir ; convention et institution sont indissociables, mais elles ne sont pas identiques :

D'un côté, l'institution de l'art ne contrôle pas les conventions esthétiques (ce qui serait trop déterministe) ; de l'autre, ces conventions ne comprennent pas totalement l'institution de l'art (ce qui est trop formaliste). En d'autres termes, l'institution de l'art peut bien encadrer les conventions esthétiques, mais elle ne les constitue pas pour autant. Cette différence heuristique peut nous aider à distinguer les emphases

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 38. Foster considère les premiers travaux de Rauschenberg (l'art doit maintenir une tension entre l'art et la vie et non les résoudre) et d'Allan Kaprow.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

respectives de l'avant-garde historique et de la néo-avant-garde : là où l'avant-garde historique s'en prend aux conventions, la néo-avant-garde se concentre sur l'institution.⁴⁶⁰

Foster croit même que l'avant-garde n'a pas toujours contesté l'institution même si elle s'en est pris aux conventions. Par exemple, l'urinoir de Duchamp ne redéfinit pas l'institution de l'art, mais Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher et Hans Haacke, artistes néo-avant-gardistes, semblent vouloir la redéfinir. Ces artistes ont la préoccupation de :

[...] travailler sur ces mêmes paradigmes afin de questionner systématiquement le statut de l'exposition et les réseaux institutionnels [...] en faire un questionnement de l'institution artistique, de ses paramètres perceptifs et cognitifs, structurels et discursifs.⁴⁶¹

Foster va très loin dans ses affirmations. D'une part, contrairement à Peter Bürger, il avance que :

1. c'est par la néo-avant-garde que l'institution artistique est appréhendée comme telle et non par l'avant-garde historique ; 2. le meilleur de la néo-avant-garde vise l'institution à l'aide d'une analyse créative qui est à la fois spécifique de son objet et déconstructive (il ne s'agit pas ici d'attaque nihiliste, abstraite et anarchiste, comme cela a souvent été le cas dans l'avant-garde historique) ; 3. loin de nullifier l'avant-garde historique, la néo-avant-garde au contraire accomplit son projet pour la première fois – une première fois qui est, je le répète, théoriquement interminable.⁴⁶²

D'autre part, l'auteur nous dit qu'une institution artistique comme le musée a subi de profondes transformations et que les changements sont dus, en partie, aux critiques que la néo-avant-garde a émises. Pour Foster, l'art et la vie ont connu des moments de réconciliation, mais principalement selon les termes de l'industrie culturelle et non selon ceux de l'avant-garde (certains des procédés de l'avant-garde sont passés du côté de la culture du spectacle). Ces développements ont favorisé l'apparition de nouveaux espaces critiques et de nouveaux modes d'analyse de l'institution⁴⁶³. La réactivation de l'avant-garde dans ses formes esthétiques, dans ses

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 49.

stratégies politiques et culturelles et dans ses positionnements sociaux, est un projet essentiel pour l'art et la critique depuis les années 1960, selon Foster. Il semble que ce soit la deuxième néo-avant-garde, formée par Broodthaers et Buren (1960), qui a proposé, suivant son analyse, une critique centrée sur le processus d'acculturation et d'adaptation. Il y a dans cette néo-avant-garde une « [...] analyse créative des limites respectives de l'avant-garde historique et de la première néo-avant-garde⁴⁶⁴ ». Foster conclut que

Dès lors, le prétendu échec de l'avant-garde historique comme de la néo-avant-garde à détruire l'institution de l'art aura rendu possible la mise à l'épreuve déconstructiviste de cette institution par la seconde néo-avant-garde – une mise à l'épreuve, je le répète, s'étend aujourd'hui à d'autres institutions et à d'autres discours dans les œuvres contemporaines les plus ambitieuses.⁴⁶⁵

De plus, il nous met en garde par rapport à cette deuxième néo-avant-garde qui peut tenir des propos millénaristes tels que « après nous... la révolution⁴⁶⁶ ». Il affirme d'ailleurs que « [...] les générations post 1968 qui tentent de pousser plus loin l'analyse de l'institution initiée par la seconde néo-avant-garde ont délaissé les grandes *oppositions* au profit de *déplacements* plus subtils [...] et/ou de *collaborations* stratégiques avec divers groupes [...] »⁴⁶⁷. En somme, contrairement à Peter Bürger, Foster discerne dans certaines actions de la néo-avant-garde des développements de pratiques inédites qui pensent le monde et le questionnent. La néo-avant-garde « [...] remodèle les procédés des avant-gardistes⁴⁶⁸ », elle « [...] a assimilé ses ambitieux prédécesseurs et ainsi maintenu l'axe vertical de l'art, c'est-à-dire sa dimension historique. En même temps qu'elle se référait aux paradigmes du passé afin de faire surgir les possibilités du présent, elle a également développé l'axe horizontal de l'art, soit sa dimension sociale⁴⁶⁹ ». Les retours des principes avant-gardistes « [...] aspirent à une conscience critique des conventions artistiques aussi bien que des conditions historiques⁴⁷⁰ ». L'auteur renonce à l'analyse qui présente les tendances comme étant récurrentes et comme ayant réduit d'anciennes pratiques au statut de styles. Toutefois,

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 51. Il se réfère à Rauschenberg et de Kaprow.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

même si elles se sont engagées sur la scène sociale, l'auteur croit peu à leur pouvoir de subversion.

Pourquoi souligner toutes ces nuances de la pensée d'Hal Foster par rapport à celle de Peter Bürger ? Parce qu'en dépit d'un échec probable ou contestable, la néo-avant-garde artistique québécoise politisée, analysée dans ce chapitre, n'aurait pas échoué, selon nous, au regard de la thèse de Foster. Elle a contesté les conventions artistiques, comme l'avait fait l'avant-garde artistique historique, en ce qui avait trait aux nouvelles formes d'art, au rôle de l'artiste, au statut du public, à la fonction sociale de l'art. Cette néo-avant-garde a aussi remis en question le rôle de l'institution et ses paramètres de médiation, sans toutefois essayer de la liquider, car aucun artiste n'en a pas prôné l'abolition. En d'autres termes, qu'il s'agisse de Fusion des arts, Demers, Fournelle et Sauvageau, Mousseau ou encore Lemoyne, tous ont remis l'art en question. Ils ont renoncé à celui que l'on dit autonome formaliste, interne au champ de l'art élitiste, et ont rejoint de nouveaux publics dans de nouveaux lieux de médiation artistique afin de faire en sorte que l'art contribue à changer la vie de celles et ceux qui participent à l'œuvre. Ils ont, par ailleurs, reproché aux institutions de ne pas présenter leur nouvelle vision de l'art, et ont même prédit la mort de ces espaces, mais uniquement tels que les définissaient les fonctions élitistes qu'ils remplissaient jadis. Cette annonce funeste cachait cependant l'idée d'un musée qui présenterait éventuellement de l'*art vivant*, comme leurs œuvres. Et, le moment venu, avant, pendant ou après les expériences décrites, ils ont travaillé avec les institutions muséales et les galeries, y compris Demers qui a probablement été le plus réfractaire à l'idée de collaborer avec ces instances. Il n'en demeure pas moins que l'idée de conclure à un échec total de leur projet est inconcevable. Ils ont changé, à jamais, la façon de penser et de vivre l'activité artistique et ses multiples lieux de médiation, des transformations qui ont eu des répercussions dès les années 1960 dans la manière dont on produit de l'art, dont on expose les œuvres et dont on s'adresse à de nouveaux publics. Mais cette néo-avant-garde n'a pas voulu prêter attention à ses propres conditions d'existence, par exemple, à son adhésion aux nouvelles infrastructures de financement gouvernemental et municipal.

Sous-jacentes à la contestation des artistes et parallèles au champ de l'art officiel de l'époque, une institution et des instances appuyaient alors les projets artistiques. Les artistes étaient ravis de recevoir une aide économique ou technique de

la part des municipalités de Montréal ou d'Acton Vale, de Terre des Hommes ou de la part du mécénat privé. Ils n'ont pas remis en question ces instances comme pouvant mener à l'institutionnalisation de leurs actions, dans le sens où Rochlitz entend le terme *institution*, soit toute instance ou plaque tournante qui encourage la médiation de l'art. De fait, tous ces artistes étaient en train de repousser les limites de l'institutionnalisation. En d'autres termes, si d'un côté leurs activités ont été parallèles à celles du musée, des galeries et des fondations privées, elles ont présenté les lieux parallèles financés par d'autres instances comme viables pour la production d'un nouvel art s'adressant à d'autres publics. Ces lieux et instances parallèles doivent être entendus comme étant des structures complémentaires.

Pour Rochlitz, il pourrait même s'agir d'un nouvel académisme : « La rupture novatrice avec l'art déjà consacré s'effectue ainsi sous l'égide des représentants des pouvoirs publics. D'où le risque d'une radicalisation à vide ou d'un nouvel académisme [...] »⁴⁷¹. Bref, les acteurs de ces expériences sont partiellement responsables d'une nouvelle institutionnalisation qu'eux-mêmes subissent, sans compter que tous les artistes sont intégrés au champ de l'art à titre d'artistes professionnels. En somme, comme l'affirme Rochlitz, « [...] l'entreprise d'abord engagée au nom d'une politique d'émancipation s'est heurtée aux impératifs institutionnels et a dû s'y soumettre dans une large mesure »⁴⁷². Ces œuvres ne sont pas légitimées par leur opposition aux institutions, mais par leur intégration, selon Rochlitz. Le terme *intégration* est également utilisé par Michel Roy dans le titre de son mémoire de maîtrise de 1987.

Malgré les louables nouvelles aspirations sociales et artistiques, les expériences néo-avant-gardistes retracées dans ce chapitre semblent avoir échoué sur le plan politique en grande partie. La néo-avant-garde, dans une certaine mesure, a amené le public à une prise de conscience de ses propres capacités créatrices. En revanche, dans l'ensemble, on conviendra que l'expérience néo-avant-gardiste n'a pas pu assurer une totale émancipation des individus puisque les œuvres, certes externes au musée, ont été produites dans un champ de l'art complémentaire ; ouvert à la rue, à Terre des

⁴⁷¹ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, op. cit., p. 186.

⁴⁷² *Ibid*, p. 198.

Hommes, à la discothèque. Les expériences néo-avant-gardistes ont été institutionnalisées à leur tour, encadrées, voire partiellement neutralisées. En regard donc de la synthèse que je fais des théories de Rochlitz, de Bürger et de Foster, *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles*, *Le pavillon du synthétiseur*, *Les événements 21-24* et *Le Crash*, sont toutes des œuvres qui répondent aussi à de nouvelles exigences sociales et économiques dictées par l'industrie du loisir, selon les orientations des municipalités et dans un dessein de cohésion sociale inhérent au modèle de la démocratie culturelle.

Dans *Les mécaniques*, les artistes accueillaient un public de jeunes enfants avec leurs parents et les distraient pendant une quinzaine de minutes avec les instruments de musique, ce qui plaisait aux organisateurs de l'Expo 67 dont les préoccupations étaient centrées sur la jeunesse et son divertissement, voire son plaisir et son sentiment d'appartenance. Avec *Les mondes parallèles*, Demers animait un espace composé de plusieurs modules technologiques pouvant être expérimentés par le nouveau public comme dans l'Expo 67. Ici encore, amusement, loisir et création de sens sont les priorités de la municipalité de Montréal et du Bureau des Expositions. Ce sont ces mêmes considérations qui motivent la municipalité à soutenir le projet d'André Fournelle et Jean Sauvageau, *Le pavillon du synthétiseur*. Enfants et parents s'amuse avec la glissade, les instruments électroniques, le paysage labyrinthique et la distributrice de boissons gazeuses, sur ce nouvel espace de loisirs qu'est devenu Terre des Hommes. Du côté des discothèques, les propriétaires veulent que le public se plaise dans le nouveau lieu de Mousseau, *Le Crash*, qu'ils s'éclatent, pour ainsi dire, et qu'ils oublient temporairement les soucis du travail ou de la vie en général. N'est-ce pas Marc Jimenez qui affirmait que « [...] le projet d'émancipation et de changement formulé par les mouvements radicaux de l'époque échoue devant la montée en puissance de la société de consommation et de la civilisation des loisirs⁴⁷³ » ? En ce qui concerne *Les Événements 21-24*, contenue dans l'idée de la fête, la révolte d'une communauté francophone s'identifiant à l'opprimé se dissipe autour d'un projet national identitaire festif, aucunement politique.

Enfermée à son tour dans un calendrier précis de célébrations symboliques, l'organisation d'une indépendance politique et économique du Québec se dilue dans la

⁴⁷³ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 329.

notion d'identité culturelle propagée par les jeux et les activités folkloriques et populaires. Ainsi, si ces festivités avaient pour but d'organiser l'identité culturelle dans la perspective d'une émancipation politique, elles sont sujettes aux autorités municipales de la ville d'Acton Vale. L'idée de l'émancipation d'un peuple se dissimule derrière la notion de fête. Le projet social demeure symbolique et répond aux velléités de la municipalité de créer du lien social pour préserver l'ordre et l'harmonie. N'est-ce pas un exemple qui prouve que l'idéologie prétendant joindre l'art et la vie peut avoir un effet inverse à l'intention de subversion ? Sur le plan de la critique, c'est probablement l'exemple le plus éloquent parmi les actions culturelles qui ne versent pas dans la subversion en dépit des intentions de l'artiste de transformer la vie par l'art. L'histoire sociale et politique du Québec en témoigne.

Pendant que s'enchaînaient les activités à Acton Vale, l'ironie du sort a voulu que, dans la métropole, le divertissement enrobé d'identité culturelle québécoise se déroule dans la fumée et les flammes d'une émeute. Suivant les slogans situationnistes, la poésie a pris la rue : sous les pavés, la plage ! En effet, le 24 juin 1968, la parade de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal, sous le regard de Pierre Elliott Trudeau a déclenché, non pas un moment symbolique et festif de prise en charge de l'identité québécoise, mais bel et bien un moment politique réel d'opposition et de riposte sur le terrain. Une remise en question des choix sociaux que le Québec devait assumer selon les partisans de l'indépendance nationale n'était pas d'ordre symbolique comme à Acton Vale, mais bel et bien engagée sur le macadam de la rue Sherbrooke⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ *La Saint-Jean-Baptiste du 24 juin 1968*, reportage produit par la chaîne de télévision TVA. Page consultée en ligne le 10 août 2011 : <http://www.tagtele.com/videos/voir/7488>. Alors que la ville de Montréal venait de se doter d'une escouade anti-émeute, ce fut lors des festivités que celle-ci fit sa première intervention. Sur la rue Sherbrooke, en face du parc Lafontaine, une estrade fut érigée pour accueillir les dignitaires dont le maire Drapeau et Pierre Elliott Trudeau, en campagne électorale fédérale. Pierre Bourgault, alors chef du Regroupement pour l'indépendance nationale (RIN), avait conseillé à Trudeau de ne pas se présenter à la fête nationale, puisqu'il ne reconnaissait pas la nécessité d'indépendance des Québécoises et des Québécois. Avant l'arrivée de la parade, du côté nord de la rue Sherbrooke et du terrain du parc Lafontaine, des manifestant-e-s se mirent à lancer des bouteilles et d'autres projectiles sur l'estrade vide. À cheval et en moto, la police intervint en fonçant dans la foule pour la disperser. Par la suite, les gens allumèrent des feux dans le parc, et mirent le feu aux voitures-patrouille de la police. Loin de calmer les esprits, la brutalité policière qui s'ensuivit atteignit des sommets et attisa la colère. Des projectiles furent lancés dans la direction de l'estrade où avaient finalement pris place Drapeau et Trudeau. Malgré le climat tendu, ce dernier resta assis. Le lendemain, il remportait ses élections. On comptabilisa 292 arrestations, 123 blessés dont 43 policiers, 12 voitures de police endommagées et 6 chevaux blessés.

CONCLUSION

Notre hypothèse de départ suggère que si *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles*, *Le pavillon du synthétiseur*, *Le Crash* et *Les Événements 21-24* ne sont pas des environnements participatifs relevant du paradigme de la démocratie culturelle (1970-1980), ils en préfigurent les stratégies en regard de quelques-unes des caractéristiques de ce modèle énumérées par Lise Santerre : nouveaux publics ciblés qui contribuent à la réalisation d'œuvres populaires. Ce public, formé d'expérimentateurs ludiques ou de coproducteurs des événements, s'est ouvert à l'expérience esthétique collectivisée. Il a alors pu prendre conscience du fait que l'art et la culture sont ce qu'on en fait et que l'œuvre permet de penser le monde différemment, selon le discours rêveur des artistes-animateurs. On conviendra que les œuvres à l'étude ont joui d'une nouvelle reconnaissance sociale, économique et politique ne provenant pas directement de l'institution officielle de l'art, et qu'elles ont été subventionnées indirectement par l'État, les municipalités et des mécènes. Les artistes ont reçu la légitimité souhaitée et ont été soutenus dans leur vision d'un nouvel art populaire s'adressant à d'autres publics, malgré le fait que ces expériences étaient alors minoritaires et méconnues.

Dans le cas des *Mécaniques*, des *Mondes parallèles* et du *Pavillon du synthétiseur*, la reconnaissance est aussi venue de la prestigieuse organisation de l'Expo 67 pour la première, et de la ville de Montréal pour les deux autres, soit des institutions et instances dont le terreau idéologique est extrêmement complexe et peut même asphyxier les intentions esthétiques. C'est pourquoi le propos avant-gardiste politisé de Fusion des arts Inc., de Maurice Demers et d'André Fournelle s'est dissipé en partie à Terre des Hommes. Outre cette institutionnalisation, le *Rodrigal des Mécaniques* a été exposé en novembre 1967 au Musée d'art contemporain de Montréal en même temps que *Frapper la cocotte* de Richard Lacroix. Rappelons que le MAC a voulu présenter *Futuribilia* de Demers et que Fournelle gère un atelier de sculpture subventionné. En somme, si le terme *underground* désigne ce qui est parallèle à l'*establishment* artistique traditionnel, il ne désigne pas ce qui est en marge de l'*establishment* culturel complémentaire qui se profile à la fin des années 1960 avec les artistes dits de la néo-

avant-garde, *establishment* qui deviendra officiel peu après. La nouvelle vision de la culture et l'idée d'un public participatif est déjà soutenue par diverses infrastructures avant même d'être approuvée par l'État et, tous comptes faits, ces nouvelles idées circulent entre artistes, entre instances, entre paliers de gouvernements.

En ce qui a trait au *Crash*, il anticipe les stratégies de la démocratie culturelle, car la réalisation du projet esthétique requiert qu'un nouveau public contribue en se libérant et en improvisant sur la danse populaire, le *gogo*. Rendue collectivisée par l'artiste, l'expérience artistique est désormais ouverte au public. L'art et la culture sont-ils pour autant devenus ce qu'en a fait ce public festif? Une fois libéré de ses peurs, de sa gêne et de sa carapace, le public peut, comme le suggère l'artiste, envisager le monde autrement. L'expérience du *Crash* a été rapportée dans l'ouvrage *Québec underground 1962-1972*, et le terme *underground* est synonyme de ce qui est en marge, mais on admettra ici que rien n'est radicalement en marge. Non seulement, l'artiste jouissait déjà d'une excellente réputation dans le milieu de l'art, mais sa discothèque la *Mousse-Spacthèque* avait fait eu un succès médiatique exceptionnel. *Le Crash* a joui d'une reconnaissance sociale et économique qui n'était pas octroyée par une institution officielle de l'art. Des spécialistes ont fréquenté ce lieu et ont interviewé l'artiste, et des critiques d'art ont légitimé l'œuvre une fois que le réseau de l'industrie des loisirs a autorisé ce type d'art avant-gardiste. Devenues elles aussi un produit consommable, les intentions de l'artiste sont relativement neutralisées. Cet environnement-discothèque a bien été intégré à un système culturel dont les marges commençaient à déborder.

Quant à Serge Lemoyne, ses *Événements 21-24* anticipent eux aussi les stratégies de la démocratie culturelle. Ces expériences, figurant aussi dans l'ouvrage *Québec underground 1962-1972*, ont pourtant profité d'une nouvelle forme de reconnaissance sociale, économique et politique. Les *Événements 21-24* ont tellement marqué l'imagination de la population locale, qu'en 1998, alors que Lemoyne était en phase terminale à l'hôpital, un autre *Événements 21-24* a été organisé en hommage au premier qui avait eu lieu 30 ans auparavant, comme on peut le lire dans le journal local

*La pensée de Bagot*⁴⁷⁵. Voilà qui démontre bien à quel point Lemoyne a insufflé une nouvelle tradition dans la fête nationale canadienne-française à Acton Vale !

Il est exceptionnel de voir le conseil municipal d'un village décider de rendre hommage à un artiste en reproduisant le projet que naguère ce dernier avait imaginé et concrétisé dans ce même village. De plus, lorsqu'on consulte la programmation de la fête de la Saint-Jean-Baptiste en 2011, on y décèle encore l'influence que Lemoyne a eue sur la réorganisation de ce type de festivités populaires⁴⁷⁶. C'est considérable. Ce tour de force souligne, à tout le moins, l'ancrage d'un artiste au sein de sa communauté. Mais, il ne faut pas perdre de vue que les expériences de Lemoyne ont été institutionnalisées en 1998 et que déjà en 1968, elles s'inscrivaient au cœur du programme des instances officielles (municipalité, ministère des Affaires culturelles, musées, etc.).

Nous sommes en mesure d'affirmer que les artistes étudiés ont remis en question les conventions artistiques et élargi le champ de l'art tout en sollicitant de nouveaux publics pour réaliser l'utopie de l'émancipation sociale. Ils ont choisi de nouveaux lieux pour leurs œuvres et reçu de nouvelles formes d'aides économique et technique, puisque les musées ne semblaient pas comprendre les intentions de cette

⁴⁷⁵ « 1968 fut une année fertile en événements de toutes sortes : la naissance de Céline Dion, la création du réseau de L'université du Québec à Montréal, l'élection de Richard Nixon à la présidence des États-Unis, l'ouverture du Grand théâtre de Québec, l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, la coupe Stanley va aux Canadiens de Montréal, le décès du premier ministre et député de Bagot Daniel Johnson lors de l'inauguration du barrage Manic 5, la création de l'*Ostidcho* avec Robert Charlebois, Louise Forestier, Yvon Deschamps, les assassinats de Robert Kennedy et de Martin Luther King, le succès phénoménal de la comédie musicale *Hair*, la contestation étudiante de Mai 68 en France, l'élection de Pierre Elliott Trudeau comme premier ministre du Canada, la fondation du Parti Québécois, Bob Dylan rallie la jeunesse et c'est le *Flower Power*, la naissance du Marché commun européen, l'Opération Déclic!, un groupe de jeunes artistes québécois qui ressortent de l'oubli le *Refus global* de Borduas, la création de nombreux événements de participation de Serge Lemoyne dont les *Événements 21-24* à Acton Vale. », Anonyme, « Les trente ans des *Événements 21-24* de 1968 », *La pensée de Bagot*, 3 mai 1998. Dans l'article, une photographie de Lemoyne a été publiée, le montrant dans une voiture décapotable lors de la parade de la Saint-Jean.

⁴⁷⁶ Programmation des festivités d'Acton Vale en 2011 : Le 23 juin : 20:00 à 21:30 - Spectacle de Richard Lamothe ; 22:00 à 22:10 - Activités protocolaires - Présentation patriotique ; 22:10 à 22:20 - Feu de joie ; 23:00 à 23:59 - Spectacle Bonté Divine. Le 24 juin : 09:30 à 12:00 - Activités protocolaires - Messe et Levée du drapeau ; 11:00 à 13:00 - Activités sportives / Tournoi de pétanques ; 13:00 à 20:00 - Jeux gonflables ; 13:30 à 17:00 - Activités de maquillage ; 14:00 à 15:30 - Spectacle du groupe Galaxie ; 17:30 à 19:00 - Repas communautaire - Souper aux hot-dogs ; 19:00 à 22:00 - Spectacle Richard Lamothe et de 22:00 à 22:30 - Feu d'artifice. Voir le site <http://www.fetenationale.qc.ca/festivites.html>. Page consultée en ligne le 10 août 2011.

nouvelle génération esthétique. Ces nouveaux lieux de présentation des arts, ce type d'art et son financement jouiront plus tard d'une plus grande reconnaissance de la part du champ officiel de l'art. Si d'un côté, ces artistes ont accompli le projet moderne, ils ont aussi reformulé l'institution. Mais malgré les transformations internes dans le champ de l'art élargi et quelques effets émancipateurs sur son nouveau public, cette néo-avant-garde artistique ne porte pas plus loin son projet politique. Si ces artistes qui précèdent l'idéologie de la démocratie culturelle ont été des précurseurs de l'élargissement du champ de l'art en ce qui a trait au type d'œuvre, au lieu de médiation, au type de financement, mais surtout au nouveau public à qui est adressé l'environnement, c'est parce que leur vision de la culture et d'un public participatif est déjà soutenue par des infrastructures diverses, avant même d'être reconnue par l'État. La deuxième partie de la thèse portera sur les expériences réalisées dans un contexte de démocratie culturelle.

PARTIE II

L'ERE DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE ET SES ŒUVRES-PHARES

INTRODUCTION

Dans la première partie de cette thèse, nous avons étudié les œuvres participatives de l'*underground* des années 1960 qui ont préfiguré les enjeux et tendances historiques en matière d'étatisation de la culture, c'est-à-dire qu'elles ont précédé et annoncé, dans une certaine mesure, les idéaux portés par les politiques de démocratie culturelle. L'hypothèse particulière de cette deuxième partie est la suivante : durant la première moitié des années 1970, les pratiques participatives se sont développées dans le cadre de l'étatisation de la démocratie culturelle. Un des objectifs de ce nouveau paradigme des politiques culturelles est de cibler de nouveaux publics. Dans un contexte où le champ culturel s'élargit, ces œuvres participatives sont produites, la plupart du temps, avec l'appui des institutions culturelles et artistiques dont la vision de l'art relève de cette idéologie de la démocratie culturelle.

La première œuvre issue de ce nouveau paradigme, *Vive la rue St-Denis !* (1971), fait office d'exemple en termes de datation, de réalisation et de financement, tout comme *Québec scenic tour* (1971), *Salon Apollo variétés* (1971) et *Appelez-moi Ahuntsic* (1974). Ces environnements sont surtout représentatifs des politiques de financement. *La chambre nuptiale* (1976) vient couronner cette tendance en matière de politiques culturelles, tout comme *Les maisons de la rue Sherbrooke* (1976), mais, comme nous le verrons, cette dernière est particulière en ce qui concerne son mode de financement. Les artistes dits de l'*underground* s'insèrent évidemment dans la mouvance de cette nouvelle visée politique. L'État et les artistes font la promotion d'idées qui se rejoignent. Ainsi, ces artistes ont bénéficié d'emblée des aides publiques qui s'offraient à eux.

Ce soutien a favorisé de nouveaux types d'expérimentation comme les œuvres à l'étude. Les artistes ont quitté les musées et les galeries, et privilégié les lieux de vie comme espaces de l'expérience esthétique. Ils se sont adressés à d'autres publics en leur ouvrant la voie d'une implication plus engageante jusqu'à les convier à la création collective. La réactivation du projet avant-gardiste politisé visait ultimement l'émancipation d'une communauté par le biais de l'art, d'un art populaire et

communautaire vécu et créé par le public même. Les œuvres à l'étude ne relèvent donc pas, à proprement parler, d'un *underground* autonome, mais elles sont issues d'une vision de la démocratie culturelle et sont institutionnalisées dès leur apparition, car l'État en a fait son dessein.

Avant d'analyser les environnements à l'étude, nous débuterons par une description de cette nouvelle vision de la culture au tournant des années 1970 et des objectifs visés par le gouvernement fédéral, objectifs formulés par le Secrétaire d'État Gérard Pelletier sous le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau et qu'on trouve dans les programmes d'employabilité menés par le Secrétariat d'État et le ministère de l'Immigration et de la Main-d'œuvre, comme Perspectives-Jeunesse et Projet d'Initiatives locales (PIL), ou encore Explorations, issu du Conseil des arts du Canada. Nous verrons dans quelle mesure ces programmes ont visé l'intégration de la contre-culture qui a, pour sa part, collaboré avec l'État. En ce qui concerne le gouvernement provincial, nous observerons les changements opérés dans la vision de la culture du ministère des Affaires culturelles du Québec (de 1971 à 1976) qui aboutissent à la politique culturelle énoncée dans le livre vert de Jean-Paul L'Allier et dans le livre blanc de Camille Laurin.

On constatera que si d'un côté, la néo-avant-garde artistique se développe hors des institutions artistiques officielles traditionnelles et y diffuse ses pensées, de l'autre, les nouveaux élus de l'époque, mus par une volonté chrétienne progressiste ou des idées inspirées du personnalisme, forgent une nouvelle société basée sur l'État providence, un État de droits citoyens et de justice sociale, au sens et limites même du concept de justice au sein d'une société démocratique bourgeoise. On verra dans quelle mesure ces deux entités se retrouvent sur le même terrain, malgré leurs différences, et œuvrent ensemble, hors des institutions artistiques officielles traditionnelles, certes, mais dans le cadre de nouvelles instances et institutions culturelles revues par l'État, dont les limites sont aussi repoussées par les artistes. Chacune des œuvres, à sa manière, démontrera que les artistes et l'État ont construit ensemble cette société de droit démocratique et de démocratie culturelle.

CHAPITRE 4

QUAND LE MODELE DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE SE JUXTAPOSE A CELUI DE LA DEMOCRATISATION DE LA CULTURE

Nous avons vu dans le Chapitre 1 qu'au Canada et au Québec, les premiers efforts de démocratie culturelle sont plutôt modestes et n'impliquent que quelques initiatives, comme le démontre Jiri Zuzanek⁴⁷⁷. Le modèle de la démocratie culturelle se matérialise principalement, quoique plutôt timidement, dans trois programmes fédéraux au début des années 1970 : Perspectives-Jeunesse (1971), Initiatives locales (1971), aussi appelées projets PIL, et Explorations (1973). Le premier relève du ministère du Secrétariat d'État (Gérald Pelletier), le deuxième, du ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration et le troisième, du Conseil des arts du Canada. Ils visent surtout l'emploi des jeunes, des étudiant-e-s et des jeunes artistes, dans de multiples secteurs, comme celui des loisirs créatifs, de la vie privée et de la culture⁴⁷⁸. Mais avant d'approfondir notre étude de chacun des programmes, nous décrirons le contexte et le climat idéologique et politique sur la scène fédérale et provinciale au tournant des années 1970, car les programmes rattachés au modèle de la démocratie culturelle sont liés aux attentes et aux besoins d'un gouvernement aux prises avec des enjeux spécifiques à sa période.

⁴⁷⁷ Jiri Zuzanek, *op. cit.*, p. 49-51.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

4.1 Le Secrétariat d'État sous le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau

4.1.1 De l'éthique personnaliste au Parti Libéral

Les valeurs libérales anti-duplessistes n'ont pas surgi de nulle part en 1960, contrairement à ce que laissent entendre certains historiens québécois qui marquent au fer rouge la fin de la grande noirceur avec l'avènement de la Révolution tranquille. Les chercheurs E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren ont cependant démontré, dans *Sortir de la «Grande noirceur». L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*⁴⁷⁹, qu'il y a eu, au sein même de l'Église catholique canadienne-française, un monde chrétien progressiste qui défendait des valeurs nouvelles, libérales et ouvertes et que ces gens ont préparé l'entrée de la province dans une nouvelle ère politique, en préparant les esprits et en orientant les réformes de la Révolution tranquille. Cette thèse, qui prône une continuité historique en dépit des changements radicaux subis par la société, nous est ici utile, car c'est grâce à la mise en place de ces valeurs libérales que surgira un terrain fertile pour l'expression artistique d'une contre-culture. Sur cette notion de continuité, voici ce que dit le ministre libéral Gérard Pelletier :

Entre 1947 et 1950, notre préoccupation n'était pas de renverser le gouvernement en place ni le remplacer par un autre. Je dirai même que nous y songions à peine. C'est la société que nous voulions changer. L'évolution religieuse et culturelle, la transformation des rapports sociaux, la démarche scientifique et la réforme de l'enseignement retenait toute notre attention. Les luttes de partis ne nous intéressaient guère.⁴⁸⁰

Et, il conclut la première partie de ses mémoires par le constat que sa génération était de son temps, qu'elle a rompu, dans une certaine mesure, avec la tradition : « Nous vivions à l'heure de la planète. Notre évolution accélérée, heurtée, un peu folle, s'accordait au climat de l'époque, même par ses contradictions internes⁴⁸¹ ». Selon Meunier et Warren, les jeunes catholiques en faveur d'une nouvelle éthique chrétienne, sorte d'utopie sociale, prônaient une révolution au sein de la société

⁴⁷⁹ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la «Grande noirceur». L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 2002.

⁴⁸⁰ Gérard Pelletier, *Autobiographie, Les années d'impatience, 1950-1960*, Montréal, Alain Stanké, 1983, p. 102. Lire aussi Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, Montréal, Alain Stanké, 1992.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 313.

canadienne-française. Ils s'inscrivaient ainsi dans une tendance qui existait depuis la crise des années 1930. Gérard Pelletier affirme dans ses mémoires que si l'année 1960 a été celle d'une arrivée (à la Révolution tranquille), c'est parce que dès les années 1950, lui et ses acolytes étaient « [...] programmés de façon décisive, irréversible. La pièce était écrite; il ne restait plus qu'à la jouer⁴⁸² ». En effet, lorsqu'on lit les mémoires de Pelletier ou celles de Pierre Elliott Trudeau, il est clair que cette génération avait une volonté de s'investir politiquement dans la société québécoise et de la transformer. Dans son autobiographie, Trudeau raconte qu'à Paris, lui et ses amis québécois avaient entamé une « [...] longue lutte contre l'esprit d'un régime politique qui allait durer encore une décennie⁴⁸³ ». Au même moment, avec Gérard Pelletier, raconte Trudeau, « [...] nous parlions vaguement de lancer une revue. Elle allait naître à Montréal, quatre ans plus tard, et s'appeler *Cité libre*⁴⁸⁴ ». De retour au Québec, Trudeau se plaint de l'ambiance provinciale qui règne dans ce Québec qui lui semble en retard par rapport au reste du monde, un monde que Trudeau a traversé et qui lui a donné envie de voir naître « l'homme nouveau⁴⁸⁵ », comme ce qui arrivera à Maurice Demers. Il découvre alors avec Pelletier, journaliste au *Devoir*, la grève d'Asbestos et un tout autre Québec : celui de la lutte des travailleurs exploités prisonniers d'une société asphyxiée par des élites désuètes⁴⁸⁶. Lorsque Trudeau, Pelletier et Jean Marchand, les trois colombes, se lancent en politique et se présentent pour le Parti libéral canadien, leur campagne électorale est axée sur « [...] le thème central de la société juste. [...] il fallait promouvoir l'égalité des chances et venir en aide d'abord aux plus démunis. Sécurité sociale et péréquation, de même qu'un ministère de l'Expansion économique régionale, concrétiseraient ces principes abstraits⁴⁸⁷ ». C'est à cette époque que naît l'État providence, façonné par des jeunes bourgeois canadiens-français catholiques, partisans d'une nouvelle éthique chrétienne, l'éthique personnaliste⁴⁸⁸. Ce nouvel État est également revendiqué et rêvé par un mouvement syndical chrétien et progressiste.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸³ Pierre-Elliott Trudeau, *Mémoire politiques*, Montréal, Le jour éditeur, 1993, p. 51.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁸⁶ Les élites d'alors ont rejeté les connaissances de Trudeau dans le milieu de l'enseignement. Ce fut Duplessis lui-même qui s'en est opposé, puisque Trudeau avait étudié dans un milieu marxiste à Londres et à Paris. Lire *Mémoire politiques*, *ibid.*, p. 65.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁸⁸ Soulignons que le sujet de thèse de Trudeau à l'université Harvard a été l'étude des relations possibles entre deux doctrines, christianisme et marxisme.

Trudeau, lui, met en pratique son éthique personnaliste en instaurant une politique de démocratie participative, mais surtout, comme le démontrent Warren et Meunier, en adoptant la Charte des droits de la personne. Dans l'œuvre de Gérard Pelletier, c'est dans le programme Perspectives-Jeunesse qu'on retrouve, à notre avis, les nouvelles valeurs chrétiennes progressistes. Ce programme a été abondamment utilisé par les artistes de l'*underground* dans plusieurs secteurs d'intervention comme la chanson, le théâtre, le cinéma, les arts visuels, le milieu communautaire, etc. C'est donc dire qu'il n'y a pas que la gauche ou l'avant-garde marxiste qui s'opposent à l'Église dogmatique et au gouvernement de droite de Duplessis, il y a aussi une part de la bourgeoisie qui met en place des infrastructures relevant d'une éthique humaniste, comme le démontrent Meunier et Warren. Cette éthique humaniste, aux dires de Francine Couture cités précédemment, est adoptée par la néo-avant-garde artistique dès les années 1960 (Opération Déclat !). Il n'y a pas non plus que les progressistes qui utilisent un vocabulaire de gauche, précisent Meunier et Warren. Le vocabulaire personnaliste tend à succéder au lexique clérical et comporte des mots clefs (pureté, engagement, affrontement, présence au monde, assomption des valeurs, avant-garde, lutte des classes, prolétariat, révolution socialiste, révolution culturelle et gauchisme⁴⁸⁹) accessibles à toutes et tous, même à celles et ceux qui n'ont pas lu le *Capital*⁴⁹⁰ du philosophe allemand communiste Karl Marx.

Mais que prône au juste l'éthique personnaliste ? Dit simplement, elle préconise un investissement de la part de l'individu qui s'engage, certes envers Dieu, mais aussi envers son prochain envers qui il fait preuve de générosité. Cette vision du monde et de l'engagement du citoyen est partagée par des laïcs et des religieux. Selon Meunier et Warren, Gérard Pelletier, Pierre Elliott Trudeau, Jean Marchand, André Laurendeau, Pierre Vallières, Pierre Vadeboncoeur, Marcel Rioux, Fernand Dumont, Claude Ryan, Guy Frégault sont tous des adeptes de cette nouvelle « utopie sociale » dont les instigateurs sont Charles Péguy, Jacques Maritain et Emmanuel Mounier. Si

⁴⁸⁹ Ces deux expressions, soit *révolution culturelle* et *gauchisme*, sont utilisées par Gérard Pelletier, dans son *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, op. cit., 1992. On a longtemps pensé que si des instances de l'État comme le Conseil des arts utilisaient le vocabulaire de la gauche, c'était parce que la gauche artistique le leur avait insufflé par les mémoires qu'elle a déposés lors des consultations publiques. Les artistes ont sûrement influencé les termes utilisés dans les politiques, mais Meunier et Warren démontrent que le pouvoir politique chrétien humaniste connaissait et utilisait déjà ce type de langage.

⁴⁹⁰ Voir à ce sujet E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, op. cit., p. 117.

Trudeau n'a jamais rencontré Maritain, il a toutefois connu Mounier à Paris lors d'une conférence de Georges Bernanos. Trudeau et Mounier, se sont retrouvés l'un à côté de l'autre par hasard, au zinc d'un bar du quartier latin à Paris, à la fin des années 1940. Quant à Pelletier, il a entendu Mounier en conférence à Paris et lu religieusement tous ses articles. Ses autres maîtres à penser sont Péguy, Tocqueville, Maritain, Claudel, Michelet, Malraux, Braque ou Picasso⁴⁹¹. L'adhésion de ces deux libéraux à la pensée chrétienne de gauche est un acte bien réfléchi, comme le précise Trudeau : « [...] l'adhésion au personnelisme n'a pas été l'effet d'une illumination subite sur le chemin de Damas. Au contraire, elle fut l'aboutissement d'une longue réflexion⁴⁹² » et ces idées se reflètent dans la revue qu'ils ont fondée, *Cité libre*, et dans leur manière de gouverner. C'est entre autres pourquoi la Révolution tranquille et l'État providence canadien ont reçu l'appui de cette jeune génération qui, tout compte fait, ne rompt pas avec un passé religieux, mais le révisé, le transforme en un nouvel engagement social dans la chrétienté. Le Québec est passé, comme l'affirment Meunier et Warren, de l'Église post-tridentine, issue de la Contre-Réforme, à un État providence personneliste inspiré d'une vision chrétienne du monde. Cette transformation a été radicale et a provoqué une séparation entre l'Église et l'État qui a mis un terme au régime clérical. Voilà pourquoi, pour reprendre la belle formule de Meunier et Warren, « la Révolution tranquille est une sortie religieuse de la religion ». Dorénavant, l'action sociale est l'affaire des religieux et des laïcs, y compris des artistes, faut-il le souligner. Pour les deux historiens, la Révolution tranquille, et c'est peut-être ce qui explique son nom, n'est pas une victoire de la raison sur la « noirceur » catholique, mais plutôt une conséquence des changements internes de l'Église qui ne semblent pas résoudre les injustices sociales, en bout de ligne, et comme dit Éric Bédard en préface à l'ouvrage, « Meunier et Warren nous laissent donc sur un dur constat. Les espoirs d'une génération personneliste se seraient dissous dans le narcissisme consumériste et dans le technocratisme rigide d'une "nouvelle classe", plus encline à améliorer ses conditions de vie qu'à se pencher sur le sens de la destinée humaine⁴⁹³ ». Nous reviendrons à cette critique qu'on pourrait également faire aux artistes de l'*underground*, mais retenons de l'ensemble de ce débat que ce sont précisément ces valeurs d'introspection chrétienne et d'engagement social qu'on retrouve, grâce à Pelletier et Trudeau, dans les

⁴⁹¹ Gérard Pelletier, *Autobiographie, Les années d'impatience, 1950-1960*, op. cit., p. 38.

⁴⁹² Pierre Elliott Trudeau, op. cit., p. 46.

⁴⁹³ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, op. cit., p. 23.

programmes Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales, investis par la contre-culture et par certains socialistes des années 1960 et 1970 qui partageaient avec l'État certaines valeurs humanistes d'entraide et de justice sociale, dans cette société plongée dans le jeu des inégalités⁴⁹⁴.

4.1.2 Les objectifs de Gérard Pelletier pour le Secrétariat d'État et les programmes du modèle de la démocratie culturelle

Avant les années 1970, le gouvernement fédéral n'avait pas de ministre assigné à la culture, à proprement parler. Ces fonctions et tâches incombaient au Secrétariat d'État. À l'origine, cette instance jouait un rôle d'intermédiaire entre le gouvernement central et ses interlocuteurs officiels, mais en 1963, comme le raconte Gérard Pelletier dans son autobiographie⁴⁹⁵, le ministre au Secrétariat d'État s'est vu attribuer d'autres tâches. Maurice Lamontagne, assigné à ce poste par Lester B. Pearson (pour 1964 et 1965), avait décidé d'y regrouper les agences culturelles du gouvernement canadien : « Les fonctions originales pâlirent donc en comparaison des nouvelles tâches plus voyantes et le Ministère devient, sans en porter le nom, un ministère des Affaires culturelles⁴⁹⁶ ». Pendant le mandat de Pelletier, entre 1968 et 1972⁴⁹⁷, le Secrétariat d'État regroupait treize agences plus ou moins autonomes, dont le Conseil des arts (1957), la toute récente Corporation des musées nationaux, la Société Radio-Canada, l'Office national du film, les Archives publiques, la Bibliothèque nationale, la Société de développement de l'industrie cinématographique, le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications. En 1972, le secrétariat a défini une politique des musées nationaux qui favorisait l'ouverture de musées et de galeries à travers le pays. La même année, le Conseil des arts du Canada a mis en place

⁴⁹⁴ C'est parce qu'une société est capitaliste et produit des inégalités qu'on a créé la notion de « justice sociale ». Dans un autre type de société, cette notion ne fait pas sens en soi. Alors, même si on se rapproche du sens pratique de cette notion, dans une société capitaliste, il ne sera jamais question de justice au sein d'une communauté bâtie sur la notion d'inégalité.

⁴⁹⁵ En 1965, Gérard Pelletier, Jean Marchand et Pierre-Elliott Trudeau, trois québécois membres du Parti Libéral du Canada sont partis pour Ottawa gouverner. On les appela les trois colombes.

⁴⁹⁶ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, op. cit., p. 21.

⁴⁹⁷ Entre 1965 et 1968, Jean Marchand avait assumé aussi ce poste. Après 1972 et Pelletier, c'est le tour à James Hugh Faulkner (1972-1976) et à John Roberts (1976-1979).

des programmes destinés à élargir le public en créant, entre autres, l'Office des tournées (théâtre) et la Banque d'œuvres d'art.

Dès 1968, Pelletier se donne pour mandat de formuler quelques orientations : « Le temps était venu, me semble-t-il, de définir quelques grandes orientations susceptibles d'inspirer toutes les agences existantes et de les inviter à travailler de concert, ce qu'elles n'avaient guère fait jusque là⁴⁹⁸ ». Pour le ministre, il est impératif que les Canadiennes et les Canadiens deviennent les producteurs de leur propre culture, une culture indépendante des autres pays, en particulier des États-Unis et de la France⁴⁹⁹. Selon lui, « un des acquis majeurs de notre révolution culturelle, c'est que dorénavant nous demandons à voir, nous tenons à faire nous-mêmes les choix qui nous concernent, nous avons reconquis le droit de premier regard sur notre vie collective⁵⁰⁰ ». Le ministre propose un premier objectif, celui de la démocratisation de la culture, c'est-à-dire de rendre plus accessibles les biens culturels qui forment le patrimoine canadien. Il ne sait pas si le terme est approprié, mais cet objectif lui est inspiré de son passé syndicaliste.

On ne vit pas onze ans comme permanent syndical, au milieu des travailleurs manuels, sans comprendre à quel point ces derniers sont exclus de la vie culturelle. Dans ce type de société où nous vivons, les ouvriers ont accès à la culture de masse et à rien d'autre. Ils héritent de la sagesse de leur milieu; ils ont accès à la radio-télévision, à la presse quotidienne et au cinéma. Quant à la culture scientifique, littéraire, artistique, elle appartient presque exclusivement à la classe moyenne et aux grands bourgeois. Le fait était d'autant plus flagrant dans les années cinquante, lorsque je militais au sein de la CTCC-CSN, que les travailleurs adultes de l'époque, en milieu québécois, avaient en moyenne quatre années de scolarité.⁵⁰¹

Cette volonté qu'a Pelletier de rendre l'art savant accessible à tous, c'est-à-dire de démocratiser la culture d'élite, lui parvient aussi de son expérience européenne de l'immédiat après-guerre, alors qu'il organisait des cours et des programmes de tous genres pour hommes, femmes et enfants apatrides, dans les camps de personnes déplacées. Rappelons aussi qu'en 1946, pendant son séjour en France, Pelletier a été en contact avec Peuple et culture, un organisme voué au décroisement culturel. Il a

⁴⁹⁸ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, op. cit., p. 23.

⁴⁹⁹ Gérard Pelletier, *Autobiographie, Les années d'impatience, 1950-1960*, op. cit., p. 255.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 258.

⁵⁰¹ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, op. cit., p. 24.

connu aussi les expériences du Théâtre national populaire et du Théâtre de l'Est parisien sans oublier ses rapports avec l'écrivain et ministre de la Culture français André Malraux qui a mis sur pied les Maisons de la culture. Sans aucun doute, Pelletier s'en est inspiré pour ses orientations culturelles en sol canadien, mais il affirme :

Nous n'étions pas naïfs. Nous connaissions les faiblesses et les échecs de la politique française. Malraux lui-même nous avouait plus tard, à Jules Léger⁵⁰² et à moi, qui lui rendions visite à Paris que les travailleurs manuels (mineurs de fond, travailleurs de l'automobile, de la sidérurgie, etc.) n'avaient pas été touchés de manière aussi significative⁵⁰³.

À l'instar de son modèle français, Pelletier a gardé espoir malgré le fait que l'intelligentsia de l'époque avait une conception aristocratique de la culture. Le ministre se plaignait du manque d'ouverture de la part des animateurs du Conseil des arts et du Musée canadien des beaux-arts (Galerie nationale). Même s'il ne manquait pas « d'estime pour ces animateurs⁵⁰⁴ », car il admirait « [...] qu'ils eussent fixé très haut les standards d'excellence qu'ils s'imposaient à eux-mêmes dans toute leur activité⁵⁰⁵ ». Il déplorait « [...] que seuls ou presque les *happy few* fussent en mesure d'en profiter⁵⁰⁶ ». De plus, le ministre avait une vision plus vaste de la culture, une vision anthropologique qu'on retrouve chez Laporte ou encore chez L'Allier.

À cette démocratisation appliquée à la politique culturelle canadienne de la fin des années 1960 et du début 1970, s'ajoute l'objectif de la démocratie culturelle et la décentralisation par le rayonnement des institutions fédérales à travers le pays afin que celles-ci puissent desservir les populations éloignées de la capitale⁵⁰⁷. Cette décentralisation devient visible dans le champ culturel lorsqu'on analyse par exemple les lieux où sont réalisés les projets financés par Perspectives-Jeunesse, PIL et Exploration. Greg Baeker, dans sa recherche sur l'action culturelle, se base lui aussi sur les textes de Jiri Zuzanek et affirme que le Secrétariat d'État a institué une politique culturelle fédérale, à la fin des années 1960, et que dans la description de la

⁵⁰² Jules Léger, ancien compagnon de route de Pelletier, a accepté le poste de sous-ministre au Secrétariat d'État à l'invitation de Trudeau et de Pelletier.

⁵⁰³ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰⁷ Jiri Zuzanek, *op. cit.*, p. 50.

démocratisation visée, le ministre oppose « [...] deux visions ou objectifs assez différents de la politique culturelle : la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle⁵⁰⁸ ». L'auteur précise ce que le Secrétariat d'État entend par démocratie culturelle, puisque le ministre établit clairement dans ses orientations politiques la distinction entre la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle :

La démocratie culturelle par contre représentait un concept plus radical et pluraliste de la culture et des objectifs de la politique culturelle. Elle acceptait et encourageait de nombreuses formes de culture liées à divers groupes sociaux. Elle privilégiait la culture de la vie quotidienne et prévoyait la décentralisation de la production culturelle en permettant aux gens d'être des participants actifs et des producteurs aussi bien que des consommateurs de culture. Alors que la démocratisation n'était fondée que sur une seule norme de qualité, la démocratie culturelle repose sur des normes multiples, dont chacune est évaluée en fonction de son propre contexte.⁵⁰⁹

Baecker précise que pour le Secrétariat d'État, « [...] toute importante que soit la démocratisation, un choix plus large et un accès amélioré sont insuffisants pour encourager la participation au-delà des niveaux minimaux d'information et d'évaluation⁵¹⁰ ». Reprenant ici une conclusion de Jiri Zuzanek, Baecker termine en affirmant que selon le Secrétariat d'État, il « [...] semblerait qu'une véritable démocratie culturelle se mettrait mieux en place par la valorisation de la culture communautaire, au sein de laquelle le processus de participation à des activités d'expression personnelle est primordial⁵¹¹ ». L'auteur paraphrase Zuzanek qui rapporte les propos du secrétaire d'État datant de 1974⁵¹².

En dernière instance, Pelletier définit le rôle du gouvernement en matière de culture, comme il le raconte dans ses mémoires. Fait étonnant, tout en assumant ce rôle, le Secrétariat d'État n'est jamais devenu officiellement le ministère de la Culture, ni Pelletier son ministre attitré, car il considérait que « le choix des valeurs, en pareil domaine, relève de la population elle-même, de ses créateurs, de ses artistes, de ses savants, des animateurs culturels de toutes espèces – et non pas des autorités⁵¹³ ».

⁵⁰⁸ Greg Baecker, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 69

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 69

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 69

⁵¹² Jiri Zuzanek, *op. cit.*, p. 49, Lire aussi *Citizen's Participation in Non-work Activities*, vol. 1, Ottawa : Department of Secretary of State, 1974.

⁵¹³ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, *op. cit.*, p. 28.

Remarquons ici l'utilisation du terme « animateur culturel ». Voilà une position plutôt avant-gardiste pour un homme d'État et voilà aussi pourquoi les agences déjà existantes bénéficient d'une autonomie relative et ne mangent pas dans la main du ministre, comme c'était le cas pendant les années Duplessis, selon le ministre. Pelletier n'a de cesse de dénoncer, en se référant au régime de Duplessis⁵¹⁴, le manque d'autonomie des citoyennes, des citoyens et des organisations. Il ne veut pas étatiser les agences culturelles⁵¹⁵, mais leur fournir la possibilité d'œuvrer par elles-mêmes tout en les finançant. Faire participer la population et les artistes est un principe qui rejoint l'idée de démocratie participative. Après avoir précisé les objectifs, Pelletier s'est vu donner par Trudeau, la mission d'ajouter des tâches au mandat du Secrétaire d'État, liées par exemple au domaine de la jeunesse et à la promotion de la « démocratie de participation », un des chevaux de bataille du trio libéral surnommé les Trois colombes pendant la campagne électorale. Par la démocratie participative, on entend accroître l'implication des citoyennes et des citoyens dans la vie politique et augmenter l'influence de leurs décisions sur la vie sociale; bref on entend les intégrer davantage au système. Les trois programmes qui financent les projets issus d'une vision de la démocratie culturelle répondent de cette idée de démocratie participative.

Étant donné le rôle de ministère de la Culture assigné au Secrétariat d'État, on pourrait même affirmer que ces programmes visent en quelque sorte à développer des projets culturels de natures diverses. Les programmes fédéraux, selon Guy Bellavance, rivalisent « [...] avec l'action traditionnelle des organismes culturels officiels⁵¹⁶ ». Ils encouragent, par exemple, les activités d'animation culturelle. La majorité des œuvres abordées dans ce chapitre s'inscrivent dans ce cadre. Bellavance ajoute que ce type de programme favorise le passage d'un plus grand nombre de jeunes artistes au statut de professionnels⁵¹⁷. C'était d'ailleurs un des objectifs des programmes; outre la réduction du taux de chômage des étudiant-e-s ou des jeunes prolétaires en général, *Perspectives-Jeunesse* et PIL visaient aussi la professionnalisation des travailleuses et des travailleurs, y compris des artistes. Ce

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵¹⁵ Il s'agit aussi d'une manière d'économiser les fonds publics.

⁵¹⁶ Guy Bellavance, « Institution artistique et système public au Québec 1960-1980. Des beaux arts visuels, le temps des arts plastiques », dans Collectif, *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides, Musée d'art contemporain de Montréal, Musée de la civilisation, 1999, p. 244.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

point de vue est d'ailleurs partagé par la revue étudiante uqamienne *Médiart*⁵¹⁸. Cette publication, fondée par le Groupe de recherche en administration de l'art (GRAA) du département d'histoire de l'art, commente le programme d'Initiative locale de manière favorable. Si critique il y a, c'est pour que ce programme finance davantage de projets et qu'il publie son bilan, voire les résultats concrets de l'action culturelle. Ce constat sur l'objectif d'employabilité de ces programmes est confirmé par Greg Baeker qui affirme qu'entre 1970 et le milieu des années 1990, l'art est aussi au service de l'emploi⁵¹⁹. Il raconte qu'au

[...] milieu des années 70 et au début des années 80, les pays en butte à l'impact de la restructuration économique se sont nettement orientés à droite; l'accent a été mis sur les grandes attractions culturelles et sur le développement du tourisme.

1. On s'est intéressé à l'impact économique des arts, et en particulier à leur capacité de générer des emplois et d'attirer des touristes grâce à l'image commerciale de la ville.
2. L'accent reste essentiellement mis sur l'importance économique des ressources culturelles mais l'intérêt relativement simpliste et quantitatif pour les chiffres (ex : emplois créés) a laissé la place à une conception sectorielle plus dynamique.
3. Les décideurs ont commencé à élargir quelque peu leurs intérêts, puisque de simples subventions à la production, ils sont passés à des politiques visant l'ensemble du processus, de la conception d'idées à la vente ou à la consommation en passant par la fabrication, la commercialisation et la distribution.
4. Élargissement à l'architecture, au design et à la conception industrielle, et aux arts graphiques y compris la publicité.
5. Se développe maintenant pour englober les formes culturelles contemporaines et populaires comme la musique électronique, la télévision, la photographie et la mode.⁵²⁰

De plus, selon Bellavance, ces programmes accordent la possibilité à des organismes sectoriels et autonomes d'administrer des projets artistiques⁵²¹. Un autre programme fédéral s'inspirant des objectifs de la démocratie culturelle, mais cette fois-

⁵¹⁸ Se référer aux deux articles suivants : Anonyme, « Initiatives locales », *Médiart*, vol. 1, no 3, février 1972, p. E1; et Anonyme, « Initiatives locales. On est pas mal mêlé », *Médiart*, vol. 1, n° 7, juin 1972, p. F 3.

⁵¹⁹ Greg Baeker, *op. cit.*, p. 69.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁵²¹ Guy Bellavance, *op. cit.*, p. 244.

ci lancé par le Conseil des arts du Canada, est *Explorations* (1973-1974) qui finance, sur concours, des projets relevant du domaine des arts ou des « humanités » qui ne peuvent pas être financés dans le cadre des autres programmes du Conseil des arts du Canada :

Les subventions offertes dans le cadre du programme *Explorations* ont pour objet d'encourager les formes nouvelles ou insuffisamment développées de création, de recherche, de participation et de diffusion dans les domaines de la connaissance et des arts [...] *Exploration* ne s'adresse pas nécessairement à des spécialistes ou à des artistes professionnels, mais à tout candidat dont le projet est jugé valable :

1. Exploration de nouveaux modes d'expression, de participation, de communication et de diffusion.
2. Expériences socioculturelles dirigées par des personnes compétentes.
3. Recherche ou expérience multidisciplinaire touchant à la fois les arts et les sciences.
4. Travaux dans le domaine de la culture populaire.
5. Exploitation et illustration du patrimoine historique ou culturel canadien.⁵²²

Ce libellé indique l'ouverture de ce type de programme aux amateurs ainsi qu'à divers champs d'activité culturelle. Ce constat a déjà été fait par Zuzanek qui précise que les amatrices et amateurs sont admis au même titre que les professionnel-le-s⁵²³. Les principaux critères d'évaluation sont « [...] la qualité et l'intérêt [...] et l'aptitude des candidats à mener leur entreprise à bonne fin⁵²⁴ ». À ce sujet, André Fortier, dans un discours prononcé à l'Exposition nationale canadienne de Toronto en 1973, affirme que :

Dans le concours *Explorations*, la notion de "qualité" artistique prend un sens quelque peu différent de celui qu'elle a dans d'autres programmes du Conseil. Les comités de sélection jugent en non-spécialistes des projets présentés; ils tiennent compte d'objectifs que j'appellerai "socioculturels" autant que de la qualité technique d'un projet. Nous avons en effet tiré les leçons de l'expérience des deux programmes du gouvernement fédéral pour la création d'emplois : *Des chances pour les jeunes* et *Initiatives locales*. Vous vous souviendrez peut-être qu'aucun ne mettait l'accent sur l'idée de qualité pour l'évaluation des projets présentés dans le domaine artistique.⁵²⁵

⁵²² Conseil des arts du Canada, «Un nouveau programme du Conseil des arts du Canada, *Explorations*», 1973. Consulté à la Bibliothèque et archives Canada, Ottawa, n° Amicus : 89652123.

⁵²³ Jiri Zuzanek, *op. cit.*, p. 51.

⁵²⁴ Conseil des arts du Canada, « Un nouveau programme du Conseil des arts du Canada, *Explorations* », *op. cit.*, 1973.

⁵²⁵ André Fortier, «Exploring New Ways of Helping the Arts», notes pour une intervention à la Foire internationale du Canada, Journée des Arts de la scène, Toronto, 2 septembre 1973. Texte cité dans Jiri Zuzanek, *op. cit.*, p. 51.

En somme, *Explorations* favorise la création d'œuvres multidisciplinaires et d'animation socioculturelle. Pour ce programme, les juges, qui ne sont ni des pairs ni des spécialistes, évaluent principalement la dimension socioculturelle des œuvres : « Le programme *Explorations* a soutenu de nouveaux artistes et a encouragé l'exploitation d'idées innovatrices en matière d'interprétation des arts. Le programme avait une vocation régionale et comprend des jurys régionaux⁵²⁶ ».

Dans les trois programmes, lorsqu'on finance des activités culturelles relevant de l'animation socioculturelle, l'accent est mis davantage sur la valeur de l'expérience envisagée que sur la qualité et l'excellence du produit final⁵²⁷. On focalise alors

[...] sur la participation active et la créativité de l'amateur plutôt que sur la consommation de produits artistiques tout faits. Il tentait d'ouvrir la voie à l'expérimentation, à l'innovation, à de nouvelles initiatives. Plutôt que d'essayer (le plus souvent sans succès) d'amener le public à l'art, il allait au public pour que l'art devienne partie intégrante de sa vie.⁵²⁸

Dans le cas de Perspectives-Jeunesse et PIL, les jeunes peuvent soumettre des projets de loisirs récréatifs ou encore des activités de nature artistique, qui n'ont pas été financés par le Conseil des arts dans le cadre d'Exploration ou d'un autre programme, ou qui l'ont été, mais pendant une courte période. Ce faisant, un des objectifs est de produire une culture en de nouveaux lieux. Au lieu d'attirer le public vers le musée où la plupart des gens n'ont jamais mis les pieds, l'activité artistique se déplace vers les lieux de vie afin que celle-ci devienne une partie intégrante de son existence. Ce public participatif est celui des œuvres à l'étude.

La notion de démocratie culturelle s'inscrit alors dans ce contexte global de démocratie participative. À l'époque, Gérard Pelletier, conçoit son rôle comme celui d'un « animateur », comme il le dit lui-même⁵²⁹, à l'instar des artistes dans le champ de

⁵²⁶ Conseil des arts du Canada, Programme *Explorations*, Page internet suivante consultée en ligne le 1 mars 2012 :

http://www.canadacouncil.ca/publications_f/recherche/art_rh_culturel/xo127236673157968750.htm?FRAMELESS=true&NRNODEGUID=%7BEC3E568C-ED0D-40BF-BE31-230639BD84AD%7D§ion=5&NumSections=9.

⁵²⁷ Jiri Zuzanek, *op. cit.*, p. 51.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁵²⁹ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, *op. cit.*, p. 52.

l'art, et œuvre avec tous les organismes culturels et en partenariat avec des acteurs d'autres milieux tels l'édition, l'emploi étudiant, la protection de la jeunesse, etc. Ce rôle d'animateur n'est pas sans lien avec celui qu'on assigne aux animateurs de pastorale chez les catholiques. C'est indubitablement grâce aux programmes Perspectives-Jeunesse et PIL que Pelletier a pu allier et atteindre ses objectifs au sein d'un État providence qui relève d'une vision du monde empreinte d'éthique personnaliste. Penchons-nous maintenant sur le contexte de mise en place de ces projets et sur les buts ultimes qui nous amènent à croire que l'État s'intéresse vraiment à la contre-culture québécoise progressiste et rebelle, voire indépendantiste et aux aspirations socialistes.

4.1.3 Les programmes fédéraux : Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales. De l'idéologie politique à l'œuvre

4.1.3.1 La genèse de Perspectives-Jeunesse et PIL : du travail pour les jeunes

Le 16 mars 1971, à peine cinq mois après la crise d'Octobre, l'inauguration de Perspectives-Jeunesse est annoncée par Pierre Elliott Trudeau, lors d'un discours à la Chambre des ministres. Perspectives-Jeunesse est un programme qui prône la liberté d'initiative et d'action pour les jeunes. Ce programme fédéral, relevant du Secrétaire d'État, permet aux jeunes étudiant-e-s, principalement de la fin de l'école secondaire, du cégep et de l'université, de se créer eux-mêmes un travail d'été. Le nombre d'étudiant-e-s des niveaux secondaire et post-secondaire qui cessent leurs études pendant l'été s'élève alors à 1 800 000 individus. Le gouvernement décide d'octroyer 57,2 millions de dollars à la mise sur pied de projets d'emplois et « d'activités utiles ». À lui seul, le programme Perspectives-Jeunesse reçoit une somme totale de 24,7 millions⁵³⁰. En Chambre, le premier ministre Trudeau lance un défi aux jeunes Canadiennes et Canadiens :

⁵³⁰ Lire le rapport de Andrew Cohen et al., *Groupe de travail chargé de l'évaluation des programmes d'été. Secrétariat d'État. Février 1972*, Ottawa, Gouvernement du Canada, 1972. Ce rapport critique sur Perspectives-Jeunesse affirme clairement que ce programme a servi à l'unité canadienne et à désarmer la révolte felquiste qui régnait au Québec, et d'ailleurs, il a été refusé en Chambre. Le Secrétariat d'État a donc dû commander un deuxième rapport en 1972 qui reprend somme toute l'ensemble des données, mais sans tirer de conclusions idéologiques. Celui-ci porte le nom même du groupe de recherche, SRG (Service Research Group), et a été rédigé par une firme privée. C'est ce rapport qui est déposé et accepté en Chambre. Il existe seulement quelques copies du rapport original de Cohen dont une aux archives

Vous n'êtes pas content de ce que nous faisons pour vous ? Faites-le vous-mêmes. Vous dites que nous manquons d'imagination ? Mettez la vôtre à l'œuvre. Sur la foi de projets que vous aurez vous-mêmes inventés, nous mettrons à votre disposition les fonds nécessaires à leur réalisation.⁵³¹

Trudeau semble, en effet, croire au pouvoir d'une jeunesse qui veut renverser les anciennes valeurs pour autant que l'affirmation de la jeunesse ne dépasse pas les limites tolérées. Il veut, précise-t-il, éprouver sa capacité à accomplir ses aspirations :

Cela revient à dire aux jeunes Canadiens que nous accueillons favorablement leur désir de combattre la pollution; que nous croyons qu'ils se préoccupent vraiment d'améliorer le sort des défavorisés, et que nous avons confiance dans leur système de valeurs. Nous leur disons également que nous voulons mettre à l'épreuve leur résistance et leur autodiscipline pour voir s'ils pourront mettre en pratique ce qu'ils prêchent.⁵³²

Responsable du groupe de recherche du rapport portant le même nom, Andrew Cohen dirait qu'on avait besoin « [...] des aspirations de la jeunesse, de son potentiel et aussi de ses limites en tant qu'agent de changement social⁵³³ ». Dans un communiqué du Secrétaire d'État, on peut lire que l'ampleur du programme ne doit être limitée que « [...] par l'imagination des jeunes eux-mêmes et dans des associations de citoyens et organismes bénévoles qui y participeront⁵³⁴ ». Les projets peuvent provenir de tous les secteurs d'activités ; il y a d'ailleurs plusieurs initiatives en animation socioculturelle et une minorité en arts visuels⁵³⁵ comme nous le verrons dans ce

nationales et une autre à l'Université d'Ottawa. L'exemplaire de Bibliothèque et Archives Canada ne peut être consulté que sur place. L'autre copie peut être empruntée. Il n'y a aucune copie au Québec. Le document que nous avons décidé de citer et de privilégier dans cette étude est le Rapport – Cohen, ainsi nommé par quelques auteurs qui l'ont lu et commenté au moment même de sa parution. Celui du SRG n'est qu'une pâle copie du Rapport Cohen et ne présente que des chiffres et des constats par rapport aux buts du Secrétariat d'État et de Trudeau.

⁵³¹ Pierre Elliott Trudeau, cité dans Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, op. cit., p. 139-140. Cet engouement pour la jeunesse provient des idées utopistes de Pelletier et de Trudeau. Nous avons constaté plus tôt le travail déjà effectué par Pelletier à Paris auprès des jeunes dans les camps d'apatrides. En ce qui concerne Trudeau, il a traversé l'Asie avec un sac-à-dos, à la marche ou dans les wagons de troisième classe ou les cargos. Il a logé dans des chambres d'étudiants, des auberges de jeunesse et autres YMCA. (Lire Pierre Elliott Trudeau, op. cit.).

⁵³² Déclaration du Premier ministre, à l'étape des motions Chambre des communes, Hansard, le 16 mars, 1971, p. 3. Cité dans Andrew Cohen et al., op. cit., p. 1.

⁵³³ Andrew Cohen et al., *ibid.*, p. ix.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵³⁵ 30,5 % des projets sont d'ordre culturel (théâtre, photographie, musique, artisanat, autres). Mais nous n'avons pas trouvé le chiffre précis pour les arts visuels, ceux-ci étant inclus dans la rubrique *autres*. Voir Andrew Cohen et al., *ibid.*

chapitre. Le rapport Cohen confirme que : « [...] le programme tentait de faire appel à des qualités aussi intangibles que l'imagination, l'enthousiasme et l'idéalisme – réalités subjectives que beaucoup de ceux qui ont eu des contacts étroits avec le personnel affecté au programme et aux projets ont ressenties et exprimées [...] »⁵³⁶.

Si l'idée de mettre l'imagination à l'œuvre peut en apparence évoquer le fameux slogan français de Mai 68, « L'imagination au pouvoir ! », il va tout autrement dans le contexte canadien. Par l'établissement de ce programme, il va sans dire que l'État n'incite pas les citoyennes et les citoyens à la sédition et encore moins à la révolution. Une fois sollicitée, l'application de cette imagination rejoint plutôt l'idée de la paix sociale, car il s'agit bien de changer le monde, mais selon ce que l'État veut bien concevoir comme changements possibles, tolérables, voire raisonnables. Par exemple, tous les projets d'ordre politique relevant de l'idéologie nationaliste québécoise sont écartés des subventions de Perspectives-Jeunesse⁵³⁷. Cependant, comme l'affirme Cohen,

[...] les participants étaient, en principe, libres de travailler pour ou contre "l'ordre établi", ou encore, de s'en détourner complètement (par ex. : en établissant des communes). L'absence relative de toute influence politique dans le processus de sélection des projets a permis aux jeunes d'élaborer des projets ayant pour but de remettre en question, par des exemples concrets, les structures établies et le mode de vie traditionnel de leurs milieux.⁵³⁸

Sans conteste, pour une première fois dans l'histoire économique d'un pays, des jeunes ont accès à des subventions pour créer leur propre travail d'été suivant leurs aspirations et goûts. C'est considérable comme changement ! Cela peut aussi donner l'impression qu'un pouvoir exceptionnel a été accordé à ces jeunes assoiffés de liberté d'expression ou de révolte. Ce n'est pas pour rien que plusieurs personnes de l'*underground*, dont les artistes rattachés aux projets artistiques ici à l'étude, ont participé à Perspectives-Jeunesse et PIL sans avoir l'impression de contribuer à l'idéologie dominante puisque Perspectives-Jeunesse est « [...] un programme de changement social financé par le gouvernement, mais également un programme d'emploi temporaire pour les étudiants »⁵³⁹.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. iv.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

Précisons d'abord que dans Perspectives-Jeunesse ou PIL, aucun projet n'a été fixé d'avance par l'État, mais que les jeunes ont la liberté de choisir les tâches à accomplir, dans la mesure où ils sont capables de démontrer l'utilité sociale de leur projet. Les projets communautaires acceptés sont de diverses natures : activités culturelles, réaménagement urbain, études sur la pollution, services sociaux destinés aux personnes âgées, garderies, etc. Bref, les objectifs généraux du programme comportent, pour reprendre la formule d'Andrew Cohen, un certain degré de participation. Ils sont d'utilité publique, servent à l'unité canadienne et dépendent d'une activité créatrice⁵⁴⁰. De plus, la responsabilité entière des projets est donnée aux jeunes en ce qui a trait à l'exécution et à l'administration de ceux-ci⁵⁴¹. Dans le rapport controversé de Cohen, on peut lire que les objectifs sont perçus comme étant ambitieux et souvent si délibérément vagues que Perspectives-Jeunesse peut même aller à l'encontre d'autres programmes gouvernementaux⁵⁴². Cette apparente contradiction n'est en réalité qu'une stratégie d'intégration selon Cohen. C'est aussi le cas du programme d'Initiatives locales du ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration. Celui-ci s'inspire de Perspectives-Jeunesse, en ce sens qu'il vise à réduire le taux de chômage, mais la marge d'action y est plus restreinte. Les organismes subventionnés doivent mieux expliquer les objectifs à atteindre. En revanche, rien n'empêche de financer des projets qui relèvent d'une préoccupation sociale altruiste qu'on trouve dans Perspectives-Jeunesse. Mais outre le but d'employabilité, qu'est-ce qui se cache derrière autant de prétendue liberté d'action pour les jeunes ?

4.1.3.2 Les buts insoupçonnés de Perspectives-Jeunesse et de PIL : une contre-culture adoptable

Afin de comprendre la mise sur pied de ces programmes et les intentions cachées qu'ils servent, il faut revenir au contexte des années 1960. D'entrée de jeu, rappelons l'effervescence de la fin de cette décennie. Si, sur la scène fédérale, on trouve le gouvernement libéral au pouvoir, au Québec, entre 1968 et 1972, c'est l'Union nationale, un parti très conservateur, jadis dirigé par Duplessis, qui gouverne. Pendant ce temps, aux États-Unis, surgit la révolution des *sixties*, l'avènement des mouvements

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. viii.

⁵⁴¹ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, op. cit., p. 139.

⁵⁴² Andrew Cohen et al., op. cit.

de contre-culture, des hippies, du *Peace and Love*, des droits civiques des Noirs, la France est secouée par les événements de mai 1968, en Amérique latine, les luttes de libération nationale de gauche grondent, comme la guerre en Algérie. Au Québec, quelques événements sociaux et politiques marquent la fin des années 1960 et le début des années 1970 : les grèves ouvrières, celles du mouvement étudiant, le « Lundi de la matraque » (émeute du 24 juin 1968) et la manifestation « Opération McGill » ou « McGill français » du 28 mars 1969 organisée par l'Union générale des étudiants du Québec (l'UGEQ) et des groupes indépendantistes⁵⁴³. C'est sans conteste une ère d'agitation sociale et de renversement des vieux systèmes datant de la première moitié du XX^e siècle. Le Front de Libération du Québec (FLQ) pose plusieurs bombes et obtient la sympathie des francophones de toutes les classes : de la bourgeoisie, la classe moyenne, des prolétaires ou encore des jeunes étudiant-e-s des cégeps ou des universités. Les artistes à l'étude forment cette jeunesse, même s'ils n'appuient pas nécessairement tous le FLQ. La revue *Parti pris* défend l'idée d'une révolution nationale. Les étudiant-e-s grévistes de 1969 ne comptent pas forcément participer aux lieux de pouvoir tels que formulés par la Révolution tranquille. Comme disait le refrain de la chanson de Stéphane Venne⁵⁴⁴ :

C'est le début d'un temps nouveau
 La terre est à l'année zéro
 La moitié des gens n'ont pas trente ans
 Les femmes font l'amour librement
 Les hommes ne travaillent presque plus
 Le bonheur est la seule vertu

Les gouvernants de la génération de Pelletier qui ont combattu le duplessisme et mis sur pied un gouvernement modernisé, se voient dépassés par cette génération de la pilule contraceptive, du rock, de la minijupe, ces jeunes plus politisés, mais surtout imbibés d'aspirations nationalistes québécoises, et qui caressent le rêve d'une libération nationale. Précisons que la contre-culture n'est pas nationaliste en soi, elle est plutôt internationaliste, et n'est pas nécessairement politisée. C'est le cas par exemple des participant-e-s à la revue *Mainmise*. Il n'en demeure pas moins que dans le mouvement de révolte de la jeune génération des années 1960 et 1970, on trouve

⁵⁴³ McGill Français, Consulter les Archives de Radio-Canada : <http://archives.radio-canada.ca/emissions/980/> Page consulté en ligne le 8 mars 2012.

⁵⁴⁴ Chanson chantée par Renée Claude (1970). L'écouter sur Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=INdiYG3Nak8>. Page consultée en ligne le 8 mars 2012.

également ceux et celles qui, tout en adhérant à la contre-culture et à ses éléments idéologiques tels la conscience de soi, la tolérance, le pacifisme, la liberté sexuelle et de consommer de drogues, l'affirmation de la québécoité (parler le joul, valoriser le folklore, retour à la terre), etc., sont par ailleurs politisés et même indépendantistes. Publiquement, cette génération a rompu ouvertement avec l'Église et l'idée d'un train de vie bien formaté. Nous sommes arrivés aux lendemains qui chantent.

Mais rien, en termes de travail offert par le gouvernement, ne semble répondre aux aspirations de ces jeunes dont la moitié n'a pas trente ans. Les seules possibilités d'emplois saisonniers qui existent mènent soit à l'armée, soit dans la fonction publique. Dans la fonction publique, les jeunes craignent de s'ennuyer. Quant à l'armée, elle vise à recruter des cadets. Mais comment procéder au recrutement, en cette décennie où beaucoup de femmes accèdent à l'enseignement supérieur? Comment recruter des jeunes cadets parmi cette génération *peace and love* antimilitariste? Comment recruter des soldats canadiens auprès des nationalistes québécois assoiffés de libération nationale? À ces questions qu'il soulève lui-même, Pelletier répond qu'« [...] il n'était pas très indiqué d'offrir à tout venant des cours pratiques sur le maniement des armes et des explosifs!⁵⁴⁵ ». Cet étonnant aveu fait comprendre que l'armée canadienne veut éviter de devenir un camp d'entraînement pour les jeunes felquistes ou autres indépendantistes, socialistes, d'une guérilla boréale urbaine. Tout porte à croire que Perspectives-Jeunesse anesthésie les ardeurs de révolte, ce sur quoi nous reviendrons ultérieurement, car Pelletier draine vers les projets de son nouveau programme des sommes importantes qui allaient jadis aux travaux de la Défense nationale. C'est un revirement qui ne laisse pas le ministre de la Défense indifférent, si l'on se fie à ce que dit le secrétaire d'État.

Pelletier dira plus tard que les jeunes des années 1960 « [...] décrochaient, abandonnaient leurs études à quelques mois du diplôme, pour devenir des errants⁵⁴⁶ ». Dans le rapport Cohen, on peut lire le portrait qu'on brosse à cette époque des jeunes visés par Perspectives-Jeunesse. On les présente comme des marginaux, des hippies, des drogués, qui s'habillent d'une manière radicalement différente de celle de leurs

⁵⁴⁵ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, op. cit., p. 139.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

parents⁵⁴⁷. Il est vrai que ces jeunes et futurs prolétaires, fonctionnaires ou patrons ont, pour l'instant, le goût de rêver d'une nouvelle société. Afin de pallier la prolifération de sans-emploi, le Secrétaire d'État institue alors le Comité Jeunesse qui a pour mandat d'étudier les comportements et besoins des jeunes comme nous le verrons sous peu. Pelletier veut savoir quel rôle le gouvernement peut jouer dans ce domaine. Il commande d'ailleurs au Comité Jeunesse un rapport sur les aspirations de la jeunesse. Celui-ci est rédigé par Pierre Bourdon qui a dirigé le pavillon de la Jeunesse à l'Expo 67 avant de devenir agent de projet à l'Office franco-québécois pour la jeunesse. Son rapport d'activité est déposé en 1971 et donne naissance à Perspectives-Jeunesse. En décembre 1971, Bourdon est alors nommé co-directeur national de Perspectives-Jeunesse⁵⁴⁸. Il est intéressant de remarquer que la plupart des artistes étudiés dans cette thèse ont traité avec les organismes et instances auxquelles a participé Pierre Bourdon, que ce soit à L'Expo 67 (*Les mécaniques*) et par la suite à Terre des Hommes (*Les mondes parallèles*, *Le pavillon du synthétiseur*) ou encore l'Office franco-québécois de la jeunesse (*Québec Scenic Tour*) et même Perspectives-Jeunesse (*Vive la rue Saint-Denis !*, *Québec Scenic Tour*, *Salon Apollo variétés*).

Dans son rapport intitulé *C'est parti...*, Bourdon explique que dans le contexte des grèves étudiantes, des manifestations des années 1960, des activités du FLQ., etc., « Les conflits vont continuer à éclater partout⁵⁴⁹ » et qu'une intervention de l'État est urgente. Ce constat s'ajoute à celui de Pelletier : « A good job. A good time. A good wife. A good pension. Ce programme ne convenait plus à beaucoup de jeunes, dans les milieux collégiaux et universitaires⁵⁵⁰ ». C'est pourquoi le ministre pense alors à développer des programmes pour occuper les jeunes scolarisés des écoles secondaires et des cégeps, mais surtout des universités⁵⁵¹. Rappelons ici que ce type de projet est

⁵⁴⁷ Andrew Cohen et al., *op. cit.*, p. 13.

⁵⁴⁸ Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *Le programme cool d'un gouvernement too much. Perspectives Jeunesse. Une analyse critique des politiques jeunesse et des programmes communautaires fédéraux*, Montréal, Agence de presse libre du Québec, 1972, p. 30.

⁵⁴⁹ Pierre Bourdon, *C'est parti...*, p. 178. Cité dans Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *ibid.*, p. 36.

⁵⁵⁰ Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁵¹ Il rapporte, dans son autobiographie, l'anecdote intéressante de sa rencontre dans les rues d'Ottawa avec un jeune qui écrivait des poèmes et les donnait aux passants. Celui-ci ramassait ainsi de l'argent pour partir en auto-stop vers Vancouver, aller fumer des joints à Jericho Beach et vivre dans une auberge de jeunesse. Or cette auberge appartenait au réseau d'auberges de jeunesse que le gouvernement de Pelletier avait ouvertes en 1969 afin de contrôler temporairement les jeunes Canadiens qui voyageait *coast to coast* chaque été, telles des sauterelles, de l'est vers l'ouest, dans le but de vivre le temps

fait sur mesure pour des jeunes marginaux, comme ceux qui ont réalisé les projets à l'étude. Mis à part *Appelez-moi Ahuntsic* (1974), dont plusieurs participant-e-s sont des étudiant-e-s du cégep et de l'université qui résident dans le quartier, ou encore *Les maisons de la rue Sherbrooke*, les œuvres participatives dont traite ce chapitre impliquent majoritairement des étudiant-e-s de l'UQÀM, dont certaines et certains ont organisé et fait la grève depuis 1968, et qui non seulement adhèrent au projet d'indépendance du Québec, mais seront également sympathisant-e-s du groupe marxiste-léniniste *En lutte!* Nous reviendrons sur cet aspect lors de l'analyse des œuvres. Ce qui semble donc déranger l'État, c'est l'esprit de révolte de ces sans-emploi volontaires d'autant plus qu'ils risquent, au Québec, de briser le rêve nationaliste canadien d'unité nationale. Andrew Cohen affirme, dans son rapport, que c'est probablement davantage les activités de ces jeunes qui dérangent l'État que leur inactivité. Il explique :

La décision de concentrer les efforts du programme "Été '71" sur les étudiants – et aussi, dans une moindre mesure, sur la sous-culture de la jeunesse marginale – plutôt que de s'occuper de la jeunesse en général et des autres groupes défavorisés, doit être examinée à la lumière des rapports qui semblent exister entre le chômage, le désœuvrement et l'agitation sociale. En effet, ce n'est pas le chômage *en soi* qui est considéré comme la cause du malaise social, mais plutôt le désœuvrement et la désaffectation sociale en général. Le comité a reconnu que la difficulté éprouvée par bon nombre de jeunes à se trouver du travail n'était qu'une de leur source de mécontentement grandissant. En plus de ceux qui cherchaient à gagner leur vie de façon traditionnelle, beaucoup commençaient à s'élever contre la futilité des emplois qu'on leur offrait, contre l'absence de participation, dans une société qui se dit démocratique, et contre les programmes d'été de travail artificiel qui ne répondent pas aux besoins réels de la collectivité.⁵⁵²

Le comité met donc à contribution la jeunesse, le milieu communautaire et le gouvernement. Pour Cohen, cela « [...] entraîne la participation des jeunes et du gouvernement dans l'identification et la résolution des problèmes de leur société⁵⁵³ ». Cohen ajoute que le comité a identifié la « désunion canadienne » comme un de ces problèmes, mais rien ne figure à cet effet dans l'autobiographie de Pelletier et les

présent. Nul ne doute que la révolution sexuelle et la révolution culturelle étaient alors en route, mais aussi que le chômage atteignait des sommets et que les rangs de la jeunesse québécoise indépendantiste grandissaient. Le ministre savait que les plus touchés étaient les étudiant-e-s du post-secondaire, mais surtout les universitaires. Il raconte que les universités étaient des bases de recrutement du FLQ. Si on se rapporte à la crise d'Octobre, on constate que ce milieu a surtout été contrôlé par la police et l'armée.

⁵⁵² Andrew Cohen et al., *op. cit.*, p. 18-19.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 21.

objectifs adoptés par le Conseil du trésor à l'intention de Perspectives-Jeunesse ne comportent pas celui de « l'unité canadienne »⁵⁵⁴. Toutefois Cohen rapporte que « l'unité canadienne » est inscrite sur les listes de critères de sélection des projets d'été et qu'elle a été mentionnée dans le document du Cabinet qui décrit ces programmes, même si le document final ne l'indique plus. Le programme est mis en place l'été suivant la crise d'Octobre 1970. Par unité canadienne, on entend, au sens restreint, « [...] le maintien de la fédération politique qui existe entre le Québec et le reste du Canada ; dans son sens plus large, elle suppose des notions d'identité et de solidarité nationale qui s'appliquent à toutes les régions du pays »⁵⁵⁵. Il est donc clair qu'au-delà des problèmes d'employabilité des jeunes pendant l'été, ce qui dérangeait aussi l'État était une évidente possibilité d'agitation sociale, conséquence à la fois du taux de chômage élevé, mais aussi de l'empressement des indépendantistes québécois et du trépignement des esprits indociles de la fin des années 1960. Voilà ce qui a poussé le gouvernement à se montrer souple, même si dans les faits, il a tout de même appliqué la Loi des mesures de guerre en 1970, et à encourager les jeunes à bâtir leur propre société. En effet, la recette idéologique de la participation et du sentiment d'appartenance communautaire, voire d'intégration sociale, est une des plus efficaces dans la négociation de la paix sociale. Cette souplesse est, somme toute, une condition pour résoudre des problèmes menaçants tels le chômage saisonnier chez les étudiant-e-s, le mécontentement d'une génération marginalisée et révoltée, le nomadisme des jeunes, la crainte d'une révolution indépendantiste au Québec, l'américanisation d'une culture et de l'économie, le besoin urgent de venir en aide aux plus démunis-e-s et discriminés-e-s de la société. Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, qui ont critiqué amèrement les programmes Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales, ont fait ce constat. Si on s'intéresse « aux étudiants et aux groupes marginaux, c'est parce que ce sont eux qui risquaient de provoquer les désordres sociaux. Au cours des trois dernières années, leurs manifestations avaient alerté l'establishment et l'opinion publique, il fallait rapidement ramener les enfants au bercail, mais gentiment ! »⁵⁵⁶. Et pourquoi les marginales et les marginaux, la sous-culture, nouvelle culture ou la contre-culture? Parce qu'il y avait les jeunes qui étaient vraiment chômeurs et les autres, ceux qui étaient inactifs volontairement. Comme le précisent Sansfaçon et Vandelac,

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵⁶ Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *op. cit.*, p. 20.

[...] en finançant ce groupe, on a voulu encadrer cette contre-culture ou du moins amoindrir certaines de ses manifestations bruyantes. [...] le fédéral a compris que la meilleure façon d'intégrer ces jeunes était de leur donner des jobs cool, sociales, à caractère un peu anarchique et sans contrôle, et non à modifier leurs attitudes peu conformistes [...]. Le meilleur moyen était donc de leur offrir d'accéder à l'hierarchie du pouvoir dans l'économie capitaliste à partir de leurs propres "vouloir être"[...].⁵⁵⁷

De cette manière, concluent les auteurs qui incluent celles et ceux qui sont politisés dans la notion de contre-culture, que l'État a créé de nouveaux rapports, « presque chaleureux », selon leurs mots, entre lui et la population civile. Outre le problème d'inaction, toujours selon Sansfaçon et Vandelac, les programmes pour les jeunes visaient « [...] à prévenir les tensions sociales et les crises politiques suite aux mois d'octobre des dernières années⁵⁵⁸ », en plus d'orienter les politiques futures en matière d'économie. Pour eux, le « [...] peuple québécois fait le jeu de cet "État, rouage de notre exploitation" [...]»⁵⁵⁹. Jules Duchastel dresse pour sa part un bilan extrêmement négatif de l'apport de la contre-culture à l'idée d'émancipation et révolution sociale.

Dans son analyse de l'idéologie de la contre-culture, il affirme que « [...] cette tendance idéologique favorise le développement du capitalisme monopoliste d'État en contribuant à renforcer les conditions idéologiques et politiques de ce développement⁵⁶⁰ ». Selon lui, « les critiques des institutions portent sur les effets plutôt que sur leur fonctionnement⁵⁶¹ ». Michel Brissonnet affirme pour sa part que les institutions ont chaleureusement accueilli la contre-culture, sa créativité galopante et ses nouvelles expérimentations, l'intégrant ainsi au processus économique malgré le fait qu'elle ait pu ébranler certaines traditions⁵⁶². Ici Sansfaçon, Vandelac (pour qui la

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵⁸ Lire à ce sujet la critique nationaliste québécoise de Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *ibid.*, p. 7.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶⁰ Jules Duchastel, « *Mainmise* : la nouvelle culture en dehors de la lutte des classes ? », dans *La contre-culture ou la culture révolutionnaire, Chroniques*, numéro 18\19, juin\juillet 1976, p. 54. L'auteur se réfère ici à l'idée de contre-culture promue par la revue québécoise *Mainmise*, revue qui fut largement lue au Québec par le milieu parallèle et dont Robillard a fait la promotion.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁶² Michel Brissonnet, « Les fondements philosophiques de la contre-culture », dans *La contre-culture ou la culture révolutionnaire, Chroniques*, numéro 18\19, juin\juillet 1976, p. 35-36.

contre-culture peut aussi être politisée), Duchastel et Brissonnet (qui abordent une contre-culture démunie d'implication politique) établissent le même constat : la contre-culture est intégrée à l'*establishment*, sa critique de celui-ci se fait de l'intérieur. C'est donc dire qu'elle n'est pas un danger, au contraire elle est une partie intégrante du système.

Sur la notion de contre-culture intégrée au système, politisée ou pas, Robillard maintient que l'*underground* est resté hors du système, même s'il avoue avoir utilisé le terme *underground* de manière abusive pour désigner des intervenants culturels réfractaires à la vision élitiste de l'art. Dans le troisième tome de *Québec underground*, il écrit :

J'admets avoir choisi le terme underground un peu par opportunisme, parce qu'il est doté d'une valeur mythique qui laisse un peu les gens indifférents, mais également et surtout parce qu'il est synonyme de "marginal" (en marge de) et que c'est cette caractéristique que je voulais affirmer à propos d'une partie de l'art québécois. Les termes art underground, culture underground, viennent, comme chacun le sait, des États-Unis. Il s'agit d'un art, d'une littérature, d'une musique, d'un cinéma, enfin d'une "culture", qui s'est développée et construite en marge des institutions de production et de diffusion de la culture. Une "culture" donc qui s'est constituée en refus des normes du système américain de production, mais une culture néanmoins que l'on a établie comme une culture, avec des investissements financiers. Voilà, défini de façon générale, le terme *underground* et c'est à partir de cette définition, que je croyais admise par tous, que j'ai voulu inviter les gens à réfléchir sur notre situation au Québec. Est-il juste à propos du Québec de parler d'un art underground, ou marginal, ou parallèle ? Et si oui, où, quand, comment, pourquoi, etc. [...] J'ai voulu démontrer dans les deux tomes de *Québec underground* qu'un nombre important d'artistes ou d'activités artistiques québécois n'avaient pu être intégrés au système culturel en place, même si ces artistes recevaient de l'argent des autorités gouvernementales, qu'ils ont pu se manifester dans des endroits comme le Musée d'art contemporain, et même s'il a été question d'eux dans les grands média d'information. J'ai voulu démontrer également que jusqu'à ce jour aucune réflexion d'ensemble n'avait été entreprise sur les valeurs que de telles manifestations véhiculaient, même si beaucoup de gens considèrent qu'il y a là, du moins en partie, les germes d'une culture authentiquement québécoise.⁵⁶³

Il affirme aussi qu'outre le fait de profiter des subventions gouvernementales, il faut apprendre à être polyvalent, soit à

⁵⁶³ Yves Robillard, « Underground ou Overground ou comment s'en sortir, s'il y a lieu, ou bien y rester, en l'occurrence », dans *Québec underground*, tome 3, *op. cit.*, p. 106-108.

[...] prévoir d'autres modes de financement, à s'occuper de la distribution, de la publication, etc. etc. et surtout à chercher d'autres débouchés, à rejoindre d'autres publics. Et c'est dans ce sens que j'ai parlé de Mousseau, Dallegret, des illustrateurs de revues de bandes illustrées, en ce qu'ils essaient de sortir des circuits traditionnels de diffusion "artistique".⁵⁶⁴

Robillard vise également à ce que les personnes concernées aient un impact « [...] sur l'établissement des politiques culturelles de la plupart des gouvernements⁵⁶⁵ ». En dernier, il oppose l'« artisanat » et l'« art populaire » à l'« Artologie » et aux « mass-média », selon ses termes.

Dès 1972, Laurent-Michel Vacher critique l'approche de Robillard et des adeptes de l'animation socioculturelle. À ce propos, ce dernier affirme que les

[...] manifestations *underground* n'ont pu trouver une inscription sociologique suffisamment stable et solide [...] dans le réseau des organisations collectives, des formations politiques, des mouvements syndicaux et populaires, des médias d'information progressistes, des institutions culturelles ni même simplement des courants de pensée déjà existants dans le milieu [...].⁵⁶⁶

Vacher n'y va pas de main morte pour dénoncer même les groupes qui se prétendent de l'*underground* :

L'exemple de Fusion des arts est sans doute le cas le plus extrême, s'agissant d'une *entreprise* en tous points autonome, calquée sur les structures les plus conventionnelles et dont les activités – indépendamment de leur contenu, d'ailleurs peu probant du point de vue de la subversion – se sont le plus souvent coulées sagement le long des réseaux socioculturels les plus traditionnels (universités, gouvernements, expositions internationales, revues d'art, musées, festival folklorique, etc.), rendant proprement iconique son insertion dans un ouvrage sur "l'*underground*" !⁵⁶⁷

Tout ce dont parle Robillard, influencer les politiques culturelles, participer aux programmes de subvention, etc., est compris par Vandelac, Sansfaçon, Brissonnet, Duchastel et Vacher comme étant des stratégies pour l'intégration de la contre-culture à l'*establishment*. Ici Robillard et les quatre auteurs ne s'entendent pas sur la manière de collaborer avec l'*establishment* sans être récupéré par ce dernier. En réalité, pour ces

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁶⁶ Laurent-Michel Vacher, *op. cit.*, p. 18-21.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

auteurs, il ne s'agit pas de récupération, mais bel et bien de participation de l'*underground* aux activités de l'État.

Sansfaçon et Vandelac concluent, de plus, que les concepteurs de Perspectives-Jeunesse ont instauré « [...] une politique sournoise d'infiltration et de prévention et de contrôle qui camoufle les conflits et permet aux policiers d'en arriver aux mêmes fins sous des dehors "bonasses"⁵⁶⁸ ». Ce programme (PIL aussi) qui semble être de bon augure s'avèrerait à être un instrument dangereux. L'État a fourni aux gens

[...] des mesures de bien-être minimum, ainsi que des mécanismes "démocratiques" de contestation. Ces mécanismes tendent de plus en plus à remplacer les mesures traditionnelles de bien-être. Ils permettent de canaliser les énergies vers des changements locaux et à court terme, utiles pour le pouvoir.⁵⁶⁹

Autrement dit, l'État est allé jusqu'à aider les groupes dans le développement de leurs propres organisations parallèles, voire contestataires, le but étant d'atteindre une justice sociale qui ne peut passer que par l'intégration de la population à la société capitaliste. Les artistes que nous étudions dans cette partie œuvrent dans la veine de la démocratie culturelle et participent à cette idéologie. Les analystes de Perspectives-Jeunesse, dont Cohen, ne voient pas dans ce programme la possibilité de résoudre le problème du chômage alarmant des années 1970, mais plutôt la possibilité d'instaurer « [...] de nouveaux types de relations entre le gouvernement et la population [...] »⁵⁷⁰. Parce que l'État cherche à intégrer les citoyennes et citoyens qui semblent exclus ou celles et ceux qui empruntent volontairement la voie de l'exclusion politique, que ce soit grâce à Perspectives-Jeunesse ou à Initiatives locales, il s'agit de deux programmes qui ont financé le réseau parallèle, mais non moins officiel pour autant comme on a pu le constater, constitué d'organismes communautaires et de projets diversifiés. Comme l'expliquent Sansfaçon et Vandelac :

À long terme, on peut prévoir qu'après avoir mis sur pied (ou financé la mise sur pied) des organisations parallèles, il redonnera aux structures en place les pouvoirs qui leur reviennent (sauf ceux auxquels il tient expressément), tout en gardant le contrôle financier. Quant aux nouvelles agences, centres communautaires ou

⁵⁶⁸ Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *op. cit.*, p. 37. Les auteurs racontent que plusieurs projets plus radicaux ont été refusés, mais qu'il était possible alors pour les fonctionnaires du gouvernement de lister et enregistrer les demandeurs de subvention.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷⁰ Andrew Cohen et al., *op. cit.*, p. 25.

associations de toutes sortes, elles seront soumises aux lois les régissant et aux volontés de l'establishment, sinon elles disparaîtront simplement.⁵⁷¹

Mais qu'est-ce qui a amené les artistes de ce chapitre à demander le support de Perspective-Jeunesse, PIL (ou Explorations) et qu'est-ce qui a encouragé l'État à financer leurs projets, si ce n'est la récupération visée par les gouvernements ?

4.1.4 Quelques valeurs partagées : le projet esthétique des artistes de la contre-culture et l'éthique personnaliste

Malgré les critiques négatives de la part des marxistes, des opposant-e-s indépendantistes québécois, de l'opposition officielle en Chambre ou encore des gens qui, au sein même du gouvernement Trudeau, lui étaient réfractaires, Pelletier croit aux bienfaits de son programme. Pour lui, la généralisation des services de bienfaisance, tels les repas communautaires, l'assistance aux personnes âgées, aux sans-abri, aux sans-emploi, ou les ateliers artistiques communautaires sont le résultat de Perspectives-Jeunesse. Contrairement à ce qu'il a dit à l'effet que la génération des années 1960 ne voulait pas travailler, il conclut que les jeunes voulaient « [...] corriger des situations pénibles qui les choquaient⁵⁷² ». Il est même favorable à certaines valeurs de la contre-culture⁵⁷³, les trouvant positives, comme il le dit. C'est pourquoi le secrétaire d'État se porte à leur défense dans son autobiographie.

Force est donc de constater que certaines valeurs de la contre-culture et de l'éthique personnaliste, dont se réclame le ministre, se rejoignent. Pelletier voit dans la contre-culture, et c'est ce qui l'a intéressé, un élan de générosité qui « [...] fit naître chez les jeunes une nouvelle conscience internationale, une préoccupation nouvelle à l'égard du tiers monde, le refus du racisme et de la misère, aussi bien chez nous qu'à l'étranger⁵⁷⁴ ». Cet élan de générosité, la valeur de partage qu'il renferme, se traduit dans l'éthique personnaliste par l'engagement des individus auprès de leurs semblables. C'est ce que confirme Pelletier : « La renonciation implicite à la *good pension* de

⁵⁷¹ Jean-Robert Sansfaçon et Louise Vandelac, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷² Gérard Pelletier, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 137.

naguère coïncidait avec le devoir d'imprévoyance qui avait si fortement motivé les militants chrétiens et la génération précédente⁵⁷⁵ ». Or, selon lui, la jeunesse de la contre-culture n'est pas nombriliste : « J'en veux pour illustration, entre plusieurs autres, sa participation au programme Perspectives-Jeunesse⁵⁷⁶ ».

Qu'on lise le manifeste de Fusion des arts, celui du Groupe Décllic, dont Fournelle était membre, les intentions de Lemoyne, celles de Mousseau, vues précédemment, ou encore celles des organisateurs de *Vive la rue St-Denis !*, de Maurice Demers, des Fabulous Rockets, de Melvin Charney et de Francine Larivée, que nous aurons l'occasion d'analyser à travers leurs œuvres, tous ces artistes ont le désir de transformer la société et de la rendre plus juste et équitable. Ces valeurs de justice sociale se rapprochent de celles prônées par l'éthique personnaliste chrétienne. Exprimé ici de manière succincte puisque nous aurons l'occasion d'étayer davantage lors de l'analyse des œuvres, les artistes veulent rejoindre le plus grand nombre de gens possible et provoquer l'avènement d'une nouvelle société. Ils dénoncent aussi l'élitisme de l'art, le mythe du génie créateur et de l'artiste isolé. Pelletier, comme nous l'avons vu plus tôt, dénonce l'attitude sectaire et bourgeoise des animateurs du Conseil des arts du Canada et autres agences culturelles. Il déclare que l'artiste doit se rapprocher de son public et que ce dernier doit participer à la production de sa propre culture entendue au sens large du terme. Les artistes, eux, prônent un art hors du musée. Quant à Pelletier, il finance aussi l'activité artistique, culturelle ou de loisir créatif hors musée et galerie. Si les artistes rejettent l'œuvre d'art dit autonome et la passivité d'un public aliéné à l'idéologie du génie créateur et à la notion de chef-d'œuvre, Pelletier approuve cette volonté. État et artistes souhaitent un art jumelant la culture savante et la culture populaire née d'une vision anthropologique, une synthèse de toutes les disciplines qui amène l'art hors des musées et des galeries, insère l'artiste au cœur de la communauté et le transforme en animateur, qui crée des œuvres d'art vivant où le public serait actif, participatif, et ultimement émancipé. Nous reviendrons sur les particularités des discours néo-avant-gardistes de chacun des artistes ou groupe d'artistes de manière plus précise lors de l'analyse de leurs environnements. De manière générale, pour eux, l'œuvre est un support pour la relation avec le public et un acte de remise en question d'un système bourgeois et capitaliste. Favorisant les liens entre l'individu, l'artiste et la

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*

société, l'œuvre permet l'accomplissement de soi et l'avènement d'un quotidien radieux. Pour Pelletier, il est également important que la société change et que le citoyen ait l'impression de lui appartenir, pour que ce soit lui qui génère cette nouvelle communauté. En somme, le but de telles œuvres est de faire naître une nouvelle conscience individuelle qui pourrait éventuellement changer le cours de l'histoire. Ce projet ne peut pas, aux yeux des artistes, être mené dans les musées ou les galeries, car les publics visés par ces œuvres d'animation socioculturelle ne fréquentent pas ou peu ces espaces publics, pourtant plus accessibles d'un point de vue économique depuis l'instauration de l'idéologie de démocratisation de la culture.

En résumé, si d'un côté, les artistes de l'*underground* pensaient « utiliser » les fonds de Perspectives-Jeunesse à leur avantage et contre une société capitaliste suivant un discours empreint de révolte, de l'autre côté, l'État tenait à ce que ces jeunes s'investissent et trouvent des solutions aux problèmes à l'intérieur même de l'*establishment*. Certes, l'État les a financés directement et leur a donné toute la liberté nécessaire pour l'exécution de leurs projets, mais est-ce que cela fut aussi efficace que le pense Pelletier ? À cette question, Cohen répondrait qu'il est

[...] difficile d'établir à court terme de bonnes relations de travail entre des groupes aussi différents que des étudiants et des personnes provenant des milieux défavorisés, les participants auraient pu éviter certaines difficultés en associant davantage les bénéficiaires de leur projet à sa réalisation. Les projets qui visent à fournir des services sans laisser beaucoup de place à la participation des bénéficiaires surtout s'il s'agit de milieux défavorisés, sont aussi paternalistes que les organisations traditionnelles d'aide sociale dotée de structures verticales animées par un esprit de classe [...]. Ce qui plus est, ils peuvent chez un grand nombre de personnes moins bien nanties, nuire au développement de leur conscience sociale en les privant d'une participation collective à une activité qu'ils auraient eux-mêmes définie en fonction de leurs intérêts propres. Comme nous l'avons déjà dit, cet accroissement du sens social est essentiel à la prise en main, par les bénéficiaires, de leur propre situation.⁵⁷⁷

Cette critique de la participation des individus à l'action sociale d'ordre artistique ou autre repose sur l'ampleur et le type de participation du milieu, qui peut influencer l'impact communautaire des projets⁵⁷⁸. Nous verrons plus loin que ce type de commentaire constitue une réflexion importante pour les artistes à l'étude et que

⁵⁷⁷ Andrew Cohen et al., *op. cit.*, p. 100.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 99.

chacune des œuvres pense différemment la participation autonome du public à la réalisation de l'œuvre d'art. Ici, une fois de plus, les artistes rejoignent les intentions de l'État et de Pelletier : « Pour le Secrétaire d'État, les activités "intéressantes" correspondent aux aspirations des participants et, dans une certaine mesure, aux besoins du milieu⁵⁷⁹ ».

C'est donc dire que, malgré les intentions subversives, contestataires ou tout simplement par naïveté, les jeunes de l'*underground* ont collaboré à la politique sur la jeunesse élaborée par le Conseil du Trésor, le Secrétariat d'État et le premier ministre du Canada. Ces jeunes ont organisé leur emploi du temps, pensé à une manière de participer à la société et formulé de leur propre identité⁵⁸⁰. Rainer Rochlitz, Peter Bürger et Hal Foster comptent parmi les auteurs qui nous aideront plus tard à élucider cette étonnante ambiguïté et à soutenir l'hypothèse que le réseau parallèle n'est pas financièrement autonome de l'État et qu'il œuvre au sein de l'*establishment* afin de rejoindre un nouveau public dans ses activités répondant au modèle de démocratie culturelle. Dans la section qui suit, nous verrons comment l'État québécois répond aux besoins des artistes et comment ceux-ci collaborent également avec cet autre gouvernement.

4.2 Du côté provincial : le regard rivé vers la démocratie culturelle

En ce qui concerne le Québec, durant les années 1970, peu d'actions financées par le gouvernement provincial vont dans la direction du modèle de la démocratie culturelle, selon Bellavance⁵⁸¹. C'est principalement le fédéral qui assume ce leadership et la fonction de pourvoyeur. Mais selon Lise Santerre, le ministère des Affaires culturelles du Québec est frappé par le courant d'animation sociale et les objectifs d'une activité ancrée dans le développement des communautés locales au début de cette décennie⁵⁸². Ce n'est qu'en 1976 que l'action culturelle tend à changer d'orientation avec le livre vert de Jean-Paul L'Allier⁵⁸³, alors ministre des Affaires

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ Guy Bellavance, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁸² Lise Santerre, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸³ Jean-Paul L'Allier, *op. cit.*

culturelles. Gardons toutefois à l'esprit que Frégault, sous-ministre aux Affaires culturelles de 1961 à 1966, et de 1970 à 1975, a toujours soutenu moralement toutes les initiatives culturelles, peu importe le type de culture qu'elles prônaient. Nous n'avons malheureusement pas trouvé d'informations sur les liens qu'entretiennent les Canadiens français du Parti libéral provincial comme Lapalme, Laporte, L'Allier avec le personnelisme chrétien, sauf pour Frégault, mais force est de constater qu'ils fréquentent les adeptes de cette éthique, et travaillent sous un même toit et qu'à la lecture de leurs livres blanc et vert, on perçoit une forte influence des valeurs humanistes judéo-chrétiennes. Bien entendu, une lecture et une analyse plus approfondies s'imposent⁵⁸⁴.

Revenons au livre vert, document intéressant à plusieurs égards. L'Allier construit son récit en empruntant à Pierre Laporte la notion de culture au sens anthropologique. Il s'intéresse aux loisirs et à l'animation socioculturelle, comme nous aurons l'occasion de voir ultérieurement, car il adhère à la critique du modèle de démocratisation de la culture faite par le sous-ministre Guy Frégault. L'Allier emprunte aussi à la déclaration du Tribunal de la culture l'idée d'un nouveau public à rejoindre. Le Tribunal de la culture (1973-1975) est en quelque sorte un front des créateurs dont est membre la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ).

Petit rappel historique : en 1973, Serge Lemoyne, Maurice Demers et André Fournelle prennent part à l'élaboration des revendications de la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ), puisque tous les trois sont alors membres de l'exécutif de cette association. En 1974, la SAPQ publie un document intitulé *Pour une politique réaliste et dynamique concernant la création*. En 1975, l'association participe à la Super-Francofête et lance une campagne d'embellissement du quartier Saint-Jean-Baptiste à Québec avec la collaboration des résident-e-s. En 1976, toutes les subventions accordées aux autres organismes de défense des droits des artistes sont octroyées à la SAPQ. C'est pourquoi l'Association des sculpteurs du Québec (ASQ) et l'Association des graveurs du Québec (AGQ), disparaissent. La SAPQ devient ensuite le Conseil de la peinture. Les sculpteurs fondent le Conseil de la sculpture et les

⁵⁸⁴ Il n'en demeure pas moins que c'est le même Jean-Paul L'Allier, maire de la ville de Québec à la fin des années 1990, qui a délogé le projet d'art communautaire Îlot Fleuri du quartier Saint-Roch pour laisser libre cours à l'embourgeoisement du secteur.

graveurs, le Conseil de la gravure, tous les trois regroupés sous une grande fédération en 1978⁵⁸⁵.

L'Allier s'appuie sur son prédécesseur, Denis Hardy, pour inviter « [...] tous les citoyens à s'impliquer dans toutes les actions de leurs vies⁵⁸⁶ ». Il ajoute que « [...] le ministère tentera de rejoindre le public là où il se trouve⁵⁸⁷ ». Voilà qui est dit ! Certes, ce livre vert soutient l'action de démocratisation de la culture, mais il lui annexe également l'idée de démocratie culturelle qui passe entre autres par cette idée d'un public diversifié à l'extérieur des institutions officielles de médiation des arts.

C'est principalement du rapport du Tribunal de la culture que L'Allier s'inspire pour énoncer sa volonté d'une culture orientée vers des *non-publics*. Et les artistes du Tribunal de la culture ont emprunté les notions de *non-public* et de démocratie culturelle aux fonctionnaires opposés à la démocratisation de la culture en France. Dès avril 1973, le Tribunal de la culture se réunit et participe à une enquête qui s'inscrit, aux dires de Michel Roy, « [...] dans un vaste débat sur l'existence d'une politique culturelle québécoise, débat qui aboutira à la publication du livre vert du ministre L'Allier en 1976⁵⁸⁸ ». Ce tribunal comporte un jury composé de sociologues, femmes et hommes du monde du théâtre, du cinéma, des arts visuels, etc. : Marcel Rioux (président), Hélène Loiselle, Françoise Loranger, Claude Jutra, Léon Bellefleur et Laurent Bouchard. Gérald Godin assume le rôle de secrétaire, Serge Gagné et Joyce McKenzie sont les chercheurs attitrés.

On lit dans le Rapport du Tribunal de la culture qu'il faut

[...] amener les gens à manifester leur propre vie culturelle, à participer à la production de leur propre conscience [...]. L'auteur français Francis Jeanson ne voit pas autrement l'action culturelle. Pour lui, elle doit favoriser avant tout la "prise de

⁵⁸⁵ En 1980, le Conseil de la peinture devient la Société des Artistes en Arts Visuels du Québec et relance la revue *Propos d'art*. En 1981, on fonde le Regroupement des Organisations Culturelles du Québec qui meurt en 1982 pour devenir l'ATTACQ, L'association des Travailleurs des Arts et de la Culture du Québec, qui disparaîtra à son tour quelques mois après. Toujours actif aujourd'hui, le Regroupement des artistes en arts visuels, le RAAV, est fondé en 1989.

⁵⁸⁶ Denis Hardy, « La politique culturelle du Québec », Discours à l'Assemblée nationale, avril 1974 dans Jean-Paul L'Allier, *Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre blanc*, op. cit., p. 88.

⁵⁸⁷ Jean-Paul L'Allier, *ibid.*, p. 88.

⁵⁸⁸ Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*, op. cit., p. 48.

conscience et le pouvoir d'initiative des prétendus intéressés". Plus loin, il ajoute : "il faut en outre qu'un nombre croissant d'hommes et de femmes soient en mesure de prendre parti pour des structures qu'ils auront eux-mêmes conçues... telle est à mes yeux l'unique fin d'une action culturelle... fournir aux hommes le maximum de moyens d'inventer ensemble leurs propres fins."⁵⁸⁹

Le Tribunal de la culture poursuit son élan en citant Jeanson et sa notion de *non-public* ou de *nouveau public*. En ce qui concerne les idées qui partagées par les artistes et l'État, on ne pourrait mieux faire. Le ministère de L'Allier se lance sur le terrain de la démocratie culturelle en empruntant aux artistes des stratégies dont eux-mêmes ont reçu l'inspiration du modèle français et des rapports du module d'Animation et de recherche culturelle de l'UQÀM auquel Robillard participe dès les débuts en 1970. Et la SAPQ est favorable à l'esprit du livre vert de L'Allier selon Michel Roy⁵⁹⁰. Parmi les changements dans la nouvelle politique culturelle, le ministre veut du théâtre sur les lieux de travail (on retrouvait cela déjà dans le livre blanc de Laporte et dans le texte d'Opération Décllic⁵⁹¹) et souhaite que les jeunes et les personnes âgées s'impliquent. Bref, « susciter la participation » le plus possible⁵⁹², c'est ce que veut L'Allier.

Du côté des artistes, inspirés par le module d'Animation et de recherche culturelle de l'UQÀM et par les propos de Jeanson, ils affirment avec conviction le projet d'un art réalisé avec le *non-public*. Ils font leurs, les mots du philosophe :

Enfin, nous voudrions citer un dernier texte de Jeanson : « Pour moi, et sans doute aussi pour un bon nombre de mes camarades, le "non-public" c'est la grande majorité de la population : tous ceux, hommes et femmes, auxquels la société ne fournit guère (ou refuse) les moyens "de se choisir librement". Ce que nous demandions, c'était qu'il puisse "rompre" son actuel isolement, sortir du ghetto, en se situant toujours de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à

⁵⁸⁹ Tribunal de la culture, « Deuxième partie : le verdict », Rapport du Tribunal de la culture, *Liberté*, n° 101, décembre 1975, cité dans Jean-Paul L'Allier, *Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre blanc*, op. cit., p. 82.

⁵⁹⁰ Michel Roy, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*, op. cit., p. 52.

⁵⁹¹ « L'entreprise privée doit : permettre aux travailleurs d'avoir accès à la culture à l'usine même : le créateur montrerait ses œuvres et s'orienterait vers une action culturelle socialement intégrée. », dans Opération Décllic, « Rapport de l'Opération Décllic », Texte des rencontres, dans Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 1, op. cit., p. 368.

⁵⁹² Jean-Paul L'Allier, op. cit., p. 116-188.

le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées. Ainsi faisons-nous d'emblée de l'action culturelle "une entreprise de politisation" ». ⁵⁹³

La question qui s'impose désormais est de savoir si de tels objectifs et idéaux correspondent à ceux de l'État, même si tous deux partagent une vision anthropologique de la culture comme il en est fait mention dans le rapport du Tribunal de la culture ⁵⁹⁴. Dans cette vision, ce n'est plus l'artiste, mais l'animateur qui « [...] s'intéressera donc d'une manière privilégiée [...] aux diverses couches de la population, concrètement enracinées dans leurs régions, leurs quartiers, leur histoire ⁵⁹⁵ ». Le but étant de « [...] permettre aux citoyens de reprendre en mains leur destin non pas en leur faisant consommer de la culture mais en leur permettant d'en créer [...] amener les gens à manifester leur propre vie culturelle, à participer à la production de leur propre conscience ⁵⁹⁶ ». Souvenons-nous que pour le gouvernement, la démocratie de la culture est un outil de paix et de cohésion sociale ou encore d'intégration des diverses populations au système socioéconomique, selon Santerre. Pour Jeanson et pour les artistes à l'étude, il n'est pas question d'entreprendre le geste de création collective de nouvelles valeurs dans la perspective d'aliéner les publics à une nouvelle vision culturelle. On observe ici un décalage entre la vision idéologique de l'État et celle des artistes ou de Jeanson ; une différence qui mérite notre attention. Chose surprenante, toutes ces visions, parce qu'elles adoptaient des stratégies semblables dont celle d'atteindre un nouveau public, se sont nourries mutuellement. On suppose alors qu'à l'ère de la démocratie culturelle qui précède celle de la démocratisation de la culture, les artistes ont, d'une part, pu subvenir un peu à leurs besoins vitaux grâce aux subventions accordées à leurs projets, et ils ont rêvé de la réalisation de l'utopie d'un art d'animation socioculturelle qu'ils vivaient au moment présent. D'autre part, les gouvernements, à travers ces activités menées par des artistes devenus des animateurs socioculturels, ont pu intégrer au système économique diverses populations. Les œuvres à l'étude permettront de constater la nouvelle avenue dans laquelle se sont engagés les artistes et l'État.

⁵⁹³ Francis Jeanson cité dans « Deuxième partie : le verdict », *Rapport du Tribunal de la culture*, revue *Liberté*, n° 101, décembre 1975, p. 61-62. Se référer à Jean-Paul L'Allier, *ibid.*, p. 82.

⁵⁹⁴ *Rapport du Tribunal de la culture*, revue *Liberté*, n° 101, décembre 1975, p. 31. Le Tribunal de la culture se réfère à ce que le module d'Animation et recherche culturelle a proposé comme définition du terme culture dans son mémoire.

⁵⁹⁵ Mémoire du module d'Animation et recherche culturelle, cité dans le *Rapport du Tribunal de la culture*, revue *Liberté*, n° 101, décembre 1975, p. 58.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

En 1976, les artistes présentent au gouvernement le livre rouge, faisant référence aux livres blanc et vert. Il y est clairement indiqué que les artistes veulent travailler avec l'État :

La seule chose qui peut paraître intelligente de notre part, serait de collaborer à tout geste positif émanant de l'idéologie dominante sans négliger la dénonciation de ce qui nous semble néfaste. Dans ce sens, en plus de manifester notre accord avec l'Esprit du Livre vert du ministre Jean-Paul L'Allier, nous désirons fermement contribuer à créer au Québec une nouvelle manière de penser « culture ». ⁵⁹⁷

Dans ce livre de recommandations pour Jean-Paul L'Allier, il est aussi demandé que :

le ministère des Affaires culturelles du Québec, en collaboration avec d'autres ministères québécois (Industrie et commerce, Affaires intergouvernementales, Travaux publics et de l'Équipement, Éducation, etc.) participent financièrement à l'établissement et au fonctionnement des galeries coopératives et offrent des services gouvernementaux de publicité, de gestion, etc. ⁵⁹⁸

Manifestement, les artistes travaillent avec l'État pour favoriser la professionnalisation de leurs carrières en demandant à ce que celui-ci favorise, en subventionnant un réseau de galeries coopératives, voire parallèles, au sein duquel s'annexeraient les galeries privées. Ces démarches se poursuivent durant l'année 1978. Outre ce volet sur la professionnalisation, la culture est comprise au sens anthropologique par les artistes comme par l'État. De plus, une plus grande place est assignée au citoyen qui fabrique lui-même sa propre culture. À ce sujet, on trouve une section complète dans le livre blanc de Camille Laurin, publié sous le gouvernement péquiste de René Lévesque dédiée à l'animation socioculturelle⁵⁹⁹. C'est au moyen de celle-ci qu'on étend la portée de l'action culturelle vers un nouveau public qui ne fréquente pas les musées ou les galeries. Mais qu'est-ce qui amène les artistes à collaborer avec l'État outre leur intérêt économique et la professionnalisation de leur

⁵⁹⁷ Serge Valcourt, « Le livre rouge : Pour l'évolution de la culture québécoise », *Propos d'art*, vol. 1, n° 5, 13 nov. 1976, p. 1-2.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ Camille Laurin, *La politique québécoise du développement culturel, Livre blanc*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978. Laurin s'inspire, lui aussi, de l'idée d'une culture au sens anthropologique promue par Laporte et L'Allier et défend une politique culturelle englobant arts, lettres, loisirs, patrimoine, industries culturelles, communications et sciences. Bien entendu, les idéaux de la démocratisation de la culture et ceux de la démocratie culturelle composent ce livre blanc, car ces modèles se superposent comme l'ont affirmé Santerre et Zuzanek.

carrière ? Comment chacun des projets s'intègre-t-il à l'orientation prise par les politiques de démocratie participative et en quoi le milieu de l'*underground*, ou encore la néo-avant-garde artistique politisée, bénéficient d'une indépendance relative ? C'est ce que nous verrons dans la prochaine section.

CHAPITRE 5

LES ŒUVRES ISSUES DU MODELE DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE

Dans ce chapitre, l'analyse des œuvres d'animation socioculturelle ou de type événementiel visera à évaluer dans quelle mesure celles-ci correspondent à l'idéologie du modèle de démocratie culturelle. Nous débuterons par la présentation de *Vive la rue St-Denis !* pour poursuivre avec les actions des Fabulous Rockets, de Maurice Demers, de Francine Larivée et de Melvin Charney. Dans l'ensemble, leurs publics sont constitués de citoyennes et de citoyens qui résident dans le quartier, des passants ou autres qui n'ont pas forcément été exposés à l'art savant. Dans toutes ces actions, le public est amené à assumer un rôle d'explorateur créatif et même de créateur. Il est également convié à prendre conscience du monde qui l'entoure.

Pour chacune des œuvres, nous procéderons à une description détaillée des formes que prend la participation du public. Nous avons vu, dans la première partie de cette thèse, les catégories de publics participatifs proposées par Frank Popper et Louis Jacob. Si les œuvres analysées en premier lieu impliquaient des participant-e-s ludiques, des collaboratrices et collaborateurs créatifs et des co-auteur-e-s, dans le cas des *Événements 21-24* de Serge Lemoyne, le public des environnements de cette section assume principalement le statut de collaborateur créatif, voire de co-auteur. Voilà la principale différence entre les œuvres qui annoncent la démocratie culturelle et celles qui en sont issues : les créateurs des dernières cherchent absolument à rejoindre un public qui collabore à l'œuvre en ce qui concerne la production même de l'environnement, ou qui s'engage concrètement dans une prise de conscience sociale. C'est ce que nous aurons l'occasion d'observer. Rappelons que Popper a abordé la question de la *participation totale* du public qu'il désigne par l'expression *sollicitation*

*totale du public*⁶⁰⁰, en ce sens qu'il est demandé au public de s'investir pleinement et de développer par la suite une attitude créatrice. La production artistique devient alors un processus collectif de création, de collaboration entre l'artiste et le public. Ce dernier est même un co-auteur à plusieurs égards. En ce qui concerne la théorie de Louis Jacob, rappelons qu'il identifie trois degrés de participation aux œuvres d'art ; l'infrapolitique, le quasi-politique et le politique. Le degré politique implique une intervention du citoyen active et créative. Les œuvres abordées dans ce chapitre supposent principalement un public dont le degré de collaboration est quasi-politique, voire politique, ce qui n'était pas nécessairement le cas dans les œuvres étudiées dans la première partie.

Ensuite, nous tenterons de comprendre les intentions esthétiques des artistes de chacune des œuvres. Leurs manifestes et les déclarations qu'ils ont faites dans les médias nous permettront de comprendre les raisons qui les ont poussés à cibler de nouveaux publics, et à réactiver un projet esthétique avant-gardiste politisé. Une attention particulière sera aussi portée aux nouveaux lieux d'exposition qui assument pour la première fois le rôle d'institutions artistiques impliquées dans le processus de médiation et de légitimation de l'art événementiel et d'animation socioculturelle.

Puisque les idées promues par les artistes et celles des politiques culturelles se recoupent, nous relèverons, en dernière instance, les corrélations entre les fondements théoriques des différents projets et les stratégies du modèle de la démocratie culturelle. Il sera question de comparer, suivant certaines caractéristiques établies par Lise Santerre, les positions respectives de l'artiste et de l'État par rapport à la nouvelle vision de l'art, au rôle que doivent assumer l'artiste et le public et aux espaces inusités de médiation de l'action culturelle. Pour finir, nous verrons si l'artiste et l'État s'entendent sur la nouvelle fonction que l'un et l'autre tentent d'assigner à la culture.

⁶⁰⁰ Frank Popper, *op. cit.*, p. 204.

5.1 *Vive la rue St-Denis !*

5.1.1 Un nouveau public : l'explorateur ludique et créateur dans *Vive la rue Saint-Denis !*

Vive la rue St-Denis ! est un projet qui comporte plusieurs étapes de conception. Trois équipes de travail sont à son origine. Il est d'abord conçu en 1968 par Robert Daudelin, membre de Fusion des arts, puis il est retravaillé pendant quelques années par diverses autres personnes. Dans le cadre d'un cours en animation et recherche culturelles à l'Université du Québec à Montréal, Yves Robillard, professeur au département d'histoire de l'art, et ses étudiants France Renaud, François Charbonneau, Yves Robert, Gilles Cusson, Gilles Chartier, Yvan Boulerice et Ronald Richard, finalisent l'environnement-labyrinthe. Précisons qu'il s'agit d'un cours en animation et recherche culturelles, pas en arts plastiques, ce qui implique que les organisateurs ne sont pas forcément des artistes au sens professionnel du terme, ni par la discipline dans laquelle ils étudient, quoique certains d'entre eux se disent ou se diront artistes. Le projet est présenté dans le gymnase de l'école secondaire Jean-Jacques Ollier, du 5 au 7 mars 1971. Le taux de participation espéré n'est pas atteint, car cette fin de semaine-là, certains s'en souviennent encore, est marquée par la « tempête du siècle » qui immobilise les montréalais sous la neige. Dans l'ensemble, le labyrinthe *Vive la rue Saint-Denis !* « [...] se présente comme une sorte d'animation culturelle par le jeu⁶⁰¹ », peut-on lire dans le communiqué de presse. Remarquons que les organisateurs mêmes utilisent les termes « labyrinthe » et « animation culturelle » pour définir l'œuvre ou l'action culturelle.

Imaginons un gymnase divisé en trois parties. La première, comporte cinq écrans qui présentent des films et des diapositives sur l'histoire de la rue depuis ses origines. Fait à noter, ce sont, pour la plupart, des images d'archives qui ont été collectées auprès de la population. L'écran du centre montre un long travelling de toute la rue Saint-Denis réalisé par François Charbonneau et Yves Robert. Sur les écrans de part et d'autre, on voit défiler des images d'affiches, de vitrines, d'enseignes publicitaires. Deux autres écrans latéraux montrent en ordre tous les édifices et maisons

⁶⁰¹ Communiqué de presse *Vive la rue Saint-Denis !* Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre et Fonds d'archives Yves Robillard (UQÀM).

de chaque côté de la rue. Trois bandes sonores et divers jeux de lumières soulignent le caractère festif populaire recherché par les organisateurs. La luminosité des projections ainsi que des guirlandes de petites ampoules éclairent, à elles seules, tout l'espace. Plongée dans la noirceur du gymnase, la deuxième section est formée du labyrinthe, à proprement parler⁶⁰². Les gens doivent se déplacer à tâtons dans un espace rempli de culs-de-sac et de chemins ramenant au même endroit, car sur certains des panneaux sont affichées de grandes photos des carrefours de la rue Saint-Denis. Mais les éléments ne reproduisent pas la réelle topologie de la rue Saint-Denis, ce qui accroît l'impression d'un trajet sans issue. Le parcours est rendu interminable et la moindre sortie impraticable.

Tout en s'amusant, les gens se sensibilisent aux problèmes de leur environnement immédiat, notamment à ceux liés à l'urbanisation récente de la rue Saint-Denis⁶⁰³. Robillard dit d'ailleurs, dans une entrevue accordée à *La Presse*, que par le labyrinthe, « [...] outil d'animation culturelle, on fait en sorte qu'un milieu s'auto-informe⁶⁰⁴ ». Par exemple, on peut prendre conscience de l'histoire de cette grande artère qui, depuis le début du XX^e siècle, est l'une des plus importantes rues de Montréal. Ceux qui l'explorent peuvent y identifier des repères urbains, associer des signes et se sentir appartenir à un lieu de mémoire, voire à l'histoire d'une communauté. On peut aussi observer plusieurs vestiges d'un commerce autrefois florissant, beaucoup d'immeubles décrépits qui disparaissaient lentement. Les nouveaux développements instigués par la construction du métro, l'élargissement de la rue Berri, la transformation de la rue Saint-Hubert en secteur commercial, ont, en quelque sorte, de l'avis même des résident-e-s⁶⁰⁵, altéré le prestige de la rue Saint-Denis. Comme si c'était le progrès qui l'avait abandonnée⁶⁰⁶. Les images qu'on

⁶⁰² Il était composé de 150 panneaux de 3'x7' pi, articulés les uns aux autres par des baguettes. Ces panneaux ont également servi à *Québec Scenic Tour* présenté aux Écuries d'Youville et à *Folklore urbain*, un labyrinthe du collectif Point Zéro, présenté lors de l'exposition *Montréal + ou -*, au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1972.

⁶⁰³ Communiqué de presse *Vive la rue Saint-Denis ! op. cit.*

⁶⁰⁴ Interview de Yves Robillard par Normand Thériault : « L'énigme de la rue Saint-Denis », *La Presse*. Février 1971, non paginé.

⁶⁰⁵ Yves Robillard, *Quartz d'Uranus*, *op. cit.*

⁶⁰⁶ Cette réflexion nous est inspirée par la philosophe française Sylviane Agacinski qui, en se référant aux célèbres passages parisiens étudiés par Walter Benjamin, porte elle aussi un regard critique sur la notion de progrès. Lire Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps*, Paris, Seuil, 2000 ; *Paris, capitale du XIX^e siècle* de Walter Benjamin ainsi que ses « Thèses sur le concept d'histoire ».

retrouve sur les murs du labyrinthe témoignent dans le présent de l'hétérogénéité du temps, de toutes les activités humaines et des étapes de la transformation de la rue. Les participant-e-s sont amenés à constater qu'un amalgame d'objets issus de plusieurs temporalités cohabitent et s'entrecroisent désormais dans leur environnement immédiat, et au présent. Vivre avec les empreintes du temps et considérer au présent ses traces dispersées amène la formation d'un point de vue hétérogène et anachronique du temps et de l'histoire. Les images disposées dans le labyrinthe défient la supposée linéarité temporelle du progrès, c'est-à-dire, entre autre, des avancées économique, scientifiques et technologiques. La relation qu'entretient l'être humain avec ces objets n'est pas quantitative mais qualitative, à travers les diverses époques. Selon cette logique, les objets auraient plusieurs couches de temps et leur rapport à celui-ci serait donc conditionné par nos expériences des choses et des lieux. Par exemple, le magasin des années 1940 où l'on achète encore son lait en 1971 fait partie du présent, tout comme un appartement à louer qui a été construit au siècle passé. Dans ce labyrinthe, on apprend que le passé n'est pas forcément synonyme d'un temps dépassé, le vieux n'est pas nécessairement démodé, car le présent, telle une éponge, ne peut exister qu'imbibé de tous ces moments, comme le postule la pensée philosophique de Benjamin et d'Agacinski. La remémoration, soit la matérialisation concrète de l'action de l'explorateur, est ici nécessaire à la réalisation du projet, voire du présent. En d'autres mots, seul l'explorateur peut donner un sens au labyrinthe ; il se doit d'être engagé dans son propre processus de conscientisation sociale. En d'autres mots, les degrés d'implication quasi-politique et politique établis par Jacob sont ici requis des exploratrices et des explorateurs ludiques et créatifs du labyrinthe. D'ailleurs, comme le dit Robillard, les, « [...] joueurs peuvent être joués, être l'enjeu, le jouet du jeu⁶⁰⁷ ». Ils créent leur propre récit sur l'histoire de la rue avec leurs expériences de celle-ci. C'est ce qu'on peut d'ailleurs constater au centre du labyrinthe : Dominique Campagna, par le biais de techniques d'animation culturelle, y invite les gens à faire de la création artistique, des collages et des dessins inspirés de l'expérience qu'ils ont vécue dans la première salle et au début de leur exploration du labyrinthe. Ils sont conviés à afficher leurs impressions sur les panneaux et, par ce moyen de communication, des liens sont tissés entre les résident-e-s du nord, du sud et du centre de la rue. Ici, le public devient créateur d'éléments qui feront ensuite partie du labyrinthe, puisque les dessins sont exposés sur les panneaux.

⁶⁰⁷ Yves Robillard et associés, *op. cit.*

Une fois sortis du labyrinthe, la troisième section de l'environnement est une salle de repos. On y projette un film d'ambiance d'une dizaine de minutes, réalisé par Yvan Boulerice, sur la vie quotidienne des gens de la rue Saint-Denis, sur les éléments pittoresques de la rue et sur ce qui y procure la joie de vivre. À la sortie du gymnase, Gilles Chartier attend le public avec une caméra vidéo branchée en circuit fermé. À l'aide d'un moniteur, les participant-e-s se voient à l'écran, chose rare et fort appréciée à l'époque. France Renaud, utilisant la technique d'animation du *feedback*, interroge les gens sur ce qu'ils ont retenu de leur action globale. Cette technique permet un retour sur l'expérience vécue, la verbalisation des émotions et donne l'occasion de comprendre comment l'activité a transformé la manière de comprendre la réalité sociale, économique, culturelle. Ultimement, le *feedback* permet aussi d'ajuster l'environnement-labyrinthe en fonction des commentaires des participant-e-s. Que ce soit au centre du labyrinthe ou à la fin du parcours, le public explorateur et créateur ludique est amené à redéfinir son lien social, à se réapproprier les espaces réels, à forger sa propre interprétation de l'histoire de la rue au-delà de ce qu'implique la notion de développement urbain, et à créer des œuvres affichées sur les panneaux du labyrinthe à la vue des autres visiteur-e-s. Le réenchancement du monde par la promotion de l'idée d'une communauté solidaire en milieu urbain, et l'abandon de l'idée de progrès, semble désormais être un projet social réaliste. C'est ainsi que le jeu du labyrinthe permet au public de réévaluer, de réinventer sa présence au monde et son quotidien. Et comme le mot le dit, on n'invente pas son quotidien, on le réinvente après l'avoir rendu perméable et accessible. L'action du public, selon les catégories de Louis Jacob, le mène à un stade de participation quasi-politique, et démontre qu'il est conscient de ses gestes. Le public peut aussi être créateur, comme le suggère la thèse de Frank Popper, même s'il n'est pas concepteur du projet. Et si les participant-e-s de *Vive la rue Saint-Denis !* n'ont pas pu prendre conscience de cet état de fait, il faut reconnaître que c'est du moins l'intention des organisateurs. À propos, quelles sont leurs intentions précises qui se sont annexés au projet initial, tout comme celles de Fusion des arts, qui a initié et orienté le projet ? Pourquoi faire de l'art une activité d'animation socioculturelle avec un nouveau public qui ne fréquente pas les musées et galeries ? Voilà ce sur quoi nous allons nous pencher à présent.

5.1.2 Le projet esthétique de Fusion des arts Inc. et la vision des organisateurs dans *Vive la rue Saint-Denis !*

Nous avons, en première partie de cette thèse, énoncé le projet esthétique de Fusion des arts Inc. tel qu'exposé dans le cadre du projet *Les mécaniques*. Sans reprendre en détail les intentions du groupe, nous voulons néanmoins en rappeler quelques-unes qui concernent davantage notre propos, et que nous retrouvons dans les trois manifestes écrits entre 1965 et 1969⁶⁰⁸. Afin de comprendre les buts des organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !*, nous tiendrons aussi compte des textes que Yves Robillard a publiés dans les journaux, des entrevues qu'il a accordées sur ce projet, et de l'article de François Charbonneau sur la notion de labyrinthe publié dans la revue *Médiart*⁶⁰⁹.

5.1.3 Mort des formes artistiques traditionnelles et refus des institutions de l'art

Dans *Vive la rue Saint-Denis !*, tout comme ce sera le cas pour *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo Variétés*, le labyrinthe devient à la fois la forme de l'environnement réel, un instrument d'animation culturelle et sociale, et un jeu. De plus, il permet, comme le dit Robillard, une « [...] actualisation nouvelle de la conception de l'activité artistique⁶¹⁰ », soit de l'œuvre d'art même. Il va sans dire que cette vision de l'art qui devient la vie elle-même va de pair avec les théories sur l'urbanisme publiées dans les bulletins de l'Internationale Situationniste (IS) fondée par Guy Debord en 1957⁶¹¹, et dont les auteurs des trois environnements se sont inspirés. Critiquant l'urbanisme corbuséen rationaliste, l'IS a identifié quatre notions essentielles à la création de situations menant à une emprise sur le réel. Les concepts clés sont la

⁶⁰⁸ Les Manifestes de *Fusion des arts* cités ici ont été rédigés par Yves Robillard entre 1965 et 1969. Ils sont co-signés par les membres actifs au moment de leur distribution. Voir *Québec underground 1962-1972*, tome 1, *op. cit.*, p. 204-221 et p. 282-283. Les trois reprennent visiblement les mêmes propos.

⁶⁰⁹ François Charbonneau, « Folklore Urbain », dans Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972*, tome 2, Montréal, Média, 1972, p. 322. Ce texte a paru d'abord dans le numéro de juin 1972 de la revue *Médiart*.

⁶¹⁰ Normand Thériault, « L'énigme de la rue Saint-Denis », *La Presse*, 27 février 1971. L'idée du labyrinthe provient de l'admiration que Robillard vouait au néerlandais Constant Nieuwenhuis qu'il a connu en 1961 et à son projet de village global, la ville labyrinthique New-Babylon.

⁶¹¹ Guy Debord, Bulletin de l'Internationale Situationniste, n° 1, juin 1958. À Montréal, on pouvait aussi suivre le mouvement situationniste dans la revue française *Utopie*.

construction de situations, la psychogéographie, la dérive et l'urbanisme unitaire⁶¹². Celui qui vit les situations est amené à lancer un regard critique sur la société dans laquelle il vit et sur son époque, et à repenser son rapport au monde. Rappelant ce que Robillard dit du labyrinthe, François Charbonneau réaffirme qu'il est le « [...] symbole de toute dérive urbaine⁶¹³ » qui vise à rejoindre un plus grand nombre de personnes. Rappelons ce que Guy Debord entendait par le mot *dérive* :

La dérive se présente comme une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indéniablement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographiques, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.⁶¹⁴

En d'autres mots, la dérive désigne un rapport constamment modifié entre un individu et son environnement. Le sujet qui se prête à cette pratique spatiale et psychologique devient imprégné de tous les stimuli de son environnement et peut aussi transformer ce dernier en s'investissant dans le tissu urbain. Son parcours, ou cheminement, est déterminé par les éléments rencontrés sur son trajet, des obstacles ou ouvertures. L'espace de la ville et celui du labyrinthe provoquent cet état psychocorporel à des degrés différents. Ce qui fait dire à l'historien de l'art et artiste québécois Jacques Desbiens qu'en ce sens, le labyrinthe est une « [...] structure architecturale propre à rassembler les conditions nécessaires à la dérive⁶¹⁵ ». De plus, le labyrinthe exploite le jeu de la tromperie avec ses fausses issues, qu'on présente comme des vraies. On contrôle les allées et venues de l'exploratrice et de l'explorateur tout en leur laissant une certaine liberté d'action. Cette structure sinueuse fournit les conditions spatiales et temporelles nécessaires pour que le public, qui intègre cet espace avec une certaine ouverture, puisse vivre de nouvelles expériences. Le grand jeu du labyrinthe

⁶¹² *Ibid.* La situation construite est un moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements. La psychogéographie est l'étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'urbanisme unitaire est la théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement.

⁶¹³ François Charbonneau, « Folklore urbain », dans *Montréal + ou -*, une exposition organisée par Melvin Charney, Musée des beaux-arts de Montréal, Catalogue d'exposition, 1972, non paginé.

⁶¹⁴ Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, Paris, n° 2, décembre 1958, p. 19.

⁶¹⁵ Jacques Desbiens, *Les mécanismes trompeurs de l'illusionnisme dans les arts visuels et les arts de spectacles : l'alternance réel/fiction dans le processus de représentation illusionniste et son impact social*, Montréal, Mémoire de maîtrise, UQAM, 1987, p. 385.

permet un voyage dans les temps passé et présent qui cohabitent. Les situations symboliques ou dérives psychogéographiques symboliques créées par les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !*, *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo Variétés*, amènent les joueuses et les joueurs à repenser leurs rapports au monde ainsi qu'à prendre en charge le réel. Sans conteste, la dérive permet un certain oubli du temps, une perte de repères qui provoque une scission avec le passé. Charbonneau nous le confirme, lorsqu'il décrit le labyrinthe comme étant

[...] un mode d'approche d'une multitude de réalités mentales et physiques, en proposant une dérive doublée d'un itinéraire. [...] Par son trajet, le labyrinthe est une forme topologique de spatialisation des réalités sociales dans laquelle l'individu ne cesse de subir des expériences solitaires tout en se trouvant entouré d'un grand nombre de ses semblables.⁶¹⁶

Ces expériences procurent au public la prise de conscience de sa propre réalité. Nous y reviendrons.

En plus de décréter la mort de l'art traditionnel et d'adopter le dispositif de l'environnement-labyrinthe, les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !* dénoncent également la vision élitiste de l'art et sa mystification. Le musée n'est pas une institution à abolir, mais il faut remettre en question la vision de l'art qu'il véhicule et le rôle qu'il assigne à ce dernier. Pour le collectif, même si le musée accueille un grand nombre de visiteurs, cela ne signifie pas que ceux-ci comprennent l'art qu'on leur montre, car il ne leur serait pas expliqué : c'est ce qu'on peut lire dans les textes de *Fusions des arts*, abordés dans la première partie, et c'est le point de vue adopté par les organisateurs des environnements-labyrinthes qui embrassent les fondements esthétiques de *Fusion des arts*.

5.1.4 Intégration de l'art aux divers champs d'activité. L'artiste et le nouveau public

Ce groupe d'organismes veut que le labyrinthe d'animation socioculturelle ait réellement un impact sur le quotidien de chacun. Pour eux, l'art peut se trouver à la

⁶¹⁶ François Charbonneau, *op. cit.*, p. 322.

fois dans l'architecture, dans la rue et aussi dans « l'organisation d'un super-jeu⁶¹⁷ ». L'artiste doit non seulement s'exprimer librement, mais aussi s'investir socialement auprès de sa communauté. Yves Robert et François Charbonneau, deux des participants au projet, résident près de l'école où est présenté l'environnement et marchent régulièrement sur la rue Saint-Denis. Tous les autres participants la fréquentent en allant à l'UQÀM. C'est donc dire que cette œuvre s'adresse aussi aux organisateurs, vu qu'elle est ancrée dans leur milieu urbain. L'artiste est intégré aux domaines de l'architecture, de l'urbanisme et des loisirs⁶¹⁸, tel que le prônent les manifestes de Fusions des arts, et sa proposition artistique est envisagée comme étant une activité collective menée par les artistes et le public. À ce sujet, Robillard affirme : « Notre travail à nous, c'est de voir quels sont les vrais besoins des gens et quels sont les faux problèmes⁶¹⁹ ». Cette intention rejoint celle du Secrétariat d'État, pour qui les organisateurs de projets doivent comprendre les besoins du milieu afin de mieux œuvrer avec le public désigné. L'artiste a un donc un rôle social ; il doit « [...] fournir aux gens des instruments leur permettant d'exprimer leur potentiel [...] leur donner tous les moyens possibles pour qu'ils élaborent ce milieu⁶²⁰ ». Empruntant alors le rôle d'un animateur, l'artiste propose une activité d'animation culturelle et sociale. Avec *Vive la rue Saint-Denis !*, les organisateurs, qui œuvrent dans le cadre institutionnel de l'UQÀM, ont premièrement inséré l'art dans un lieu urbain en arpentant la rue. Deuxièmement, ils l'ont introduit dans le gymnase d'une école secondaire de quartier, un espace d'apprentissage et de loisirs. Par la suite, ils ont interagi avec le public ciblé, les résident-e-s du quartier, les enfants qui fréquentaient l'école, ou encore aux étudiant-e-s et aux employé-e-s de l'université, qui ont tous une expérience de vie directement liée à cette rue. Comme nous avons déjà pu le constater, les participant-e-s n'ont pas admiré un objet d'art. Ils ont vécu une expérience esthétique grâce au déplacement de leur corps dans l'espace et en explorant les lieux, en observant des photos et un film sur la rue et aussi en participant à la création d'une œuvre en plein centre du labyrinthe. Un tel geste est inconcevable dans un musée où personne ne peut toucher les œuvres d'art dit savant. Cette participation active a engendré des associations intellectuelles insoupçonnées et des rencontres fortuites. Le public a pu

⁶¹⁷ *Manifeste Fusion des arts*, op. cit., p. 205.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 282-283.

⁶¹⁹ Yves Robillard, texte d'archives en lien avec un article publié dans la revue *Arts Canada* en mai 1968, tiré de *Québec underground 1962-1972*, op. cit.

⁶²⁰ *Ibid.*

concevoir l'idée de l'œuvre en tant qu'environnement-labyrinthe et non plus comme sculpture ou comme peinture. L'activité artistique appartient dorénavant à toutes et tous, artistes inclus. Un art populaire est en train de naître, en ce sens d'être réalisé par le plus grand nombre. Mais lorsque Fusion des arts, ici en groupe élargi, veut intégrer l'art participatif aux lieux de vie de tous les jours, il pense la notion d'animation socioculturelle et celle de loisir, comme nous l'avons déjà mentionné dans la première section de cette thèse avec la notion de « nouveaux jeux⁶²¹ », soit des jeux artistiques visant à briser « la monotonie des habitudes et la passivité actuelle⁶²² ».

5.1.5 L'exploration par le jeu et l'émancipation de l'être humain

Le concept de « jeu » peut avoir plusieurs sens, d'un point de vue philosophique, mais c'est la vision matérialiste du philosophe français Jacinto Lageira que j'ai retenue pour l'étude des environnements sélectionnés. Par conséquent, je déleste, comme le philosophe, la thèse essentialiste : « Le jeu de l'art doit donc éviter la thèse essentialiste — il y aurait un principe fondateur immuable, commun à toutes sortes de jeux artistiques — et la thèse spectaculariste où tout est jeu et conduit à l'amusement, à l'*entertainment*⁶²³ ». Certes, le jeu est en marge de la réalité, mais il ne peut configurer autre chose que cette même réalité. De plus, « un jeu pur, totalement gratuit, n'a pas le sérieux du jeu, car le jeu doit être pris au sérieux pour être vécu comme tel⁶²⁴ », ajoute l'auteur. On aura compris que le ludique dont il s'agit ici n'est pas celui qui permet de refouler une triste réalité, même si l'ironie, la dérision, l'absurdité, tous les mécanismes propres au jeu, provoquent le rire. Pas d'amusement, pas de distraction, pas de divertissement. Le jeu n'est pas davantage un loisir, même s'il tend à s'abstraire de la réalité⁶²⁵. Au contraire, il est sérieux. D'ailleurs, pour Lageira comme pour Robillard, les participant-e-s sont des joueuses et des joueurs réfléchis qui

⁶²¹ Yves Robillard, « Sculpture-Québec », *Vie des Arts*, n° 54, printemps 1969.

⁶²² *Manifeste Fusion des arts*, op. cit., p. 205.

⁶²³ Jacinto Lageira, « Rien ne va plus », dans Marie Fraser, *Le ludique*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée de Québec, 2001, p. 95-99. Le terme *joueur* qu'on trouve dans le texte de Lageira n'est pas propre à cet auteur. On le retrouve dans les textes du philosophe métaphysique Friedrich Schiller, mais la manière dont Lageira envisage le joueur et le jeu est évidemment différente.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁶²⁵ Lire à ce sujet Marie Fraser, *Le ludique*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée de Québec, 2001.

repensent et négocient leur rapport au monde. Au cœur de *Vive la rue Saint-Denis !* et des autres environnements traités dans ce chapitre, le jeu permet de commenter et de critiquer la société contemporaine en se rapprochant de la réalité, ne serait-ce que par les objets qui configurent la production spectaculaire des marchandises. En d'autres mots, quand le jeu présente la vie quotidienne, il est un instrument qui provoque une sorte de basculement de sa propre réalité et de celle de ses semblables. Les créateurs des environnements ont élaboré une conception du jeu similaire à celle de Lageira. En effet, Fusion des arts proposait dès 1967 « de nouveaux jeux⁶²⁶ », des jeux artistiques, bref des œuvres d'art qui permettraient à la majorité des personnes de ne plus être des spectateurs passifs, mais des collaborateurs actifs⁶²⁷. Robillard était même convaincu que dans le futur, la machine remplacerait l'être humain au travail. Cela ferait en sorte que ce dernier aurait du temps libre pour se consacrer à des loisirs élevant son esprit critique et créatif. La société de loisirs ne signifie pas, pour Robillard, sublimer par le divertissement les malheurs de la condition humaine, car le jeu est porteur de créativité⁶²⁸. En empruntant à l'organisation spatiale du labyrinthe ses mécanismes d'appropriation de la réalité, le jeu de l'art devient plutôt une affaire sérieuse qui permet d'appréhender la réalité. Pour Robillard, le labyrinthe amuse le public, parce qu'il lui permet de s'approprier son environnement réel⁶²⁹. Charbonneau, son collaborateur, corrobore ces impressions :

[...] une des fonctions du labyrinthe est de montrer au visiteur les choses telles qu'elles existent, dans une perspective optimiste, pour lui permettre de saisir le phénomène urbain tel qu'il est. Les éléments présentés sont souvent parodiques de situations réelles et mettent en évidence les symboles de ce que l'on peut désigner par « folklore urbain ». ⁶³⁰

Par certains mécanismes du jeu, comme la parodie ou la caricature de la vie réelle, on permet à l'exploratrice et à l'explorateur de saisir le moment présent par l'entremise d'objets représentant l'univers urbain québécois. L'intention est claire. Mais pourquoi veut-on à tout prix que les citoyen-ne-s saisissent leur réalité sociale ? Est-ce

⁶²⁶ Yves Robillard, « Sculpture-Québec », *loc. cit.*

⁶²⁷ Il n'est pas impossible que d'autres organisateurs aient pensé le jeu et l'art d'un point de vue essentialiste comme celui des thèses de Friedrich Schiller. Ceux que j'ai rencontrés et questionnés sur ce sujet ont évoqué leurs intentions matérialistes.

⁶²⁸ Yves Robillard et associés, *Quartz d'Uranus*, *op. cit.*

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ François Charbonneau, *op. cit.*

pour qu'advienne une nouvelle société qui, suivant les idéaux avant-gardistes modernes et une vision futuriste, évolutionniste, serait l'élue du progrès scientifique et technologique ? Est-ce tout simplement pour rendre son quotidien immédiat passionnant, captivant, attrayant et viable ? L'engagement des organisateurs est alimenté par la critique d'une certaine version de l'histoire construite par l'idéologie dominante canadienne-française, bourgeoise et cléricale ; une critique de la société québécoise que Pelletier, Trudeau ont déjà verbalisée comme nous l'avons souligné un peu plus tôt.

Les membres de *Vive la rue Saint-Denis !* et ceux du groupe The Fabulous Rockets, anciens étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal (comme Ronald Richard⁶³¹), ou issus de l'école normale (comme Yves Robert), des cégeps (comme Pierre Séguin) ou ayant reçu une formation classique (comme François Charbonneau), ou qui ont eu pour professeur Yves Robillard, s'accordent tous pour dire que le Québec des années 1960 est aveuglé par un passé idéalisé⁶³². Leur idée du présent était bien différente de celle promue par la société de consommation. Rappelons qu'ils ont déterré le manifeste *Refus Global* (1948) en le réimprimant en 1968, lors de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, et ont forgé une critique du présent en combinant des textes situationnistes tels *La société du spectacle* de Guy Debord (1967) et *De la misère en milieu étudiant* de Mustafa Khayati (1965). Ce faisant, ils ont non seulement pensé l'activité artistique et la vie autrement, mais ils ont en quelque sorte rendu justice aux artistes automatistes en dissidence face au régime de Duplessis. Il ne faut pas omettre le *Petit livre rouge* de Mao Zedong qui a nourri la vision d'un Québec indépendant et les luttes de libération nationale issues de la vision tricontinentale guévariste, anti-impérialiste et anticoloniale de la fin des années 1960, comme celle de Frantz Fanon. Cet amalgame de théories parfois contradictoires a permis de tout bousculer sans qu'il y ait une division radicale. C'est du moins le constat de Meunier et Warren. Est-il nécessaire de rappeler que les artistes des années 1960, tout comme les transformations sociales insufflées par la Révolution tranquille, ont permis au Québec

⁶³¹ Ronald Richard a été l'un des trois principaux leaders de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal en 1968 et a fondé l'Université libre d'art au quotidien (ULAQ). À cette époque, Pierre Séguin participait à l'occupation du cégep Maisonneuve. Yves Robert, lui, étudiait à l'Université de Montréal et frayait dans le milieu des arts.

⁶³² Entretiens avec François Charbonneau, 16 mars 2009; Ronald Richard, 22 mars 2009; Yves Robert 10 avril 2009 ; Pierre Séguin, 11 avril 2009 et Yves Robillard, 19 avril 2009.

de se défaire d'un passé empreint de la mentalité socioculturelle et artistique de la période duplessiste ? Les valeurs humanistes des artistes se sont incarnées dans l'œuvre créée en direct, sur d'autres lieux de médiation, qui se pense ici et maintenant, avec un public participatif. Les frontières de ce qu'est une œuvre d'art ont été repoussées au point que la peinture et la sculpture ont cédé la place aux happenings et aux événements, aux environnements et à un public essentiellement collaboratif. Ils ont été les porte-étendards du rêve indépendantiste et des valeurs anticapitalistes, et ont aussi lié leurs actions au mouvement de laïcisation de la société. *Vive la rue Saint-Denis !*, *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo Variétés* s'inscrivent dans ce contexte culturel et artistique. Ces labyrinthes et les situations qu'ils provoquent sont, en quelque sorte, conformes à la configuration des préoccupations politiques des organisateurs et à leur vision d'un nouvel art, d'un autre monde qui n'est pas loin, à plusieurs égards, des aspirations chrétiennes humanistes des dirigeants qui ont mis sur pied une politique de démocratie culturelle dont ont profité les artistes dont il est ici question, grâce aux programmes Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales.

5.2 Les Fabulous Rockets avec *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés*

Ces deux environnement-labyrinthes ont été créés durant l'été 1971 par le même collectif. Nous allons d'abord les présenter séparément puis nous les analyserons en fonction de la notion de public explorateur ludique et commentateur, tout en étudiant de près les intentions des organisateurs. En ce qui a trait à la notion ludique du labyrinthe, l'analyse du dispositif de présentation de *Vive la rue Saint-Denis !* ne sera pas reprise ici. Les deux œuvres étudiées relèvent d'une même problématique de dérive symbolique à travers les mécanismes de jeu du labyrinthe, et nous allons les examiner par rapport aux caractéristiques du modèle de démocratie culturelle.

5.2.1 *Québec Scenic Tour*

En réponse à une demande faite par l'Office franco-québécois pour la jeunesse dans le but de montrer le Québec aux jeunes touristes français, l'environnement labyrinthique *Québec Scenic Tour* est réalisé par le groupe The

Fabulous Rockets. Ce collectif à géométrie variable est composé de trois étudiants en histoire de l'art, Pierre Séguin, Yves Robert et Ronald Richard, dont les deux derniers ont participé à *Vive la rue Saint-Denis !* Le nom du groupe semble rappeler le surnom du joueur de hockey Maurice Richard, dit le Rocket, mais la raison pour laquelle le mot rocket y figure est plus banale. Il s'agit de l'appropriation du nom d'un jouet des années 1950, un globe terrestre dans lequel était fixée une fusée, *rocket* en anglais. Il est intéressant de remarquer ici l'utilisation volontaire de mots et d'expressions anglaises dans le vocabulaire francophone au Québec, tant dans le nom du groupe que dans le titre de l'environnement. *Québec Scenic Tour* est une œuvre de commande d'un organisme gouvernemental, mais nous avons peu d'informations sur le contrat. Aucune trace de ce projet n'a été consignée à Bibliothèque et archives Canada. Serait-ce parce que le titre a changé ? Est-ce que le groupe d'artistes a envoyé son rapport ? N'est-ce pas plutôt l'organisme commanditaire qui a fait la demande de subvention ? Les formulaires ont-ils été remplis avec d'autres noms ? Est-ce que c'est la subvention pour *Vive la rue Saint-Denis !* qui a aidé à financer *Salon Apollo variétés* et ce projet, puisqu'un communiqué de presse renseignant sur *Québec Scenic Tour* se trouve dans le dossier de *Vive la rue Saint-Denis !* au ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration ? Autant de questions auxquelles il nous est impossible de répondre, malgré toutes nos recherches sur les activités d'animation socioculturelles et autres financées par Perspectives-Jeunesse et destinées aux touristes. Seul un communiqué de presse de *Québec Scenic Tour*, datant du 3 juillet 1971, confirme que ce projet a été financé par ce programme. On peut y lire ceci : « Nous désirons porter à votre attention un projet d'étudiants de l'Université du Québec dans le cadre de "Perspective Jeunesse". C'est un environnement labyrinthe "Québec Scenic Tour". Ce labyrinthe traite avec humour l'histoire culturelle du Québec⁶³³ ». Il est présenté aux anciennes Écuries d'Youville dans le Vieux-Montréal, du jeudi au dimanche, de 10h à 17hrs, pendant tout le mois de juillet 1971.

Le titre désigne de manière explicite l'endroit qu'on vient visiter et fait ironiquement allusion aux autobus de *Sight-Seeing Tour* qu'exploitent certaines agences

⁶³³ Communiqué de presse de *Québec Scenic Tour*, Montréal, 3 juillet, 1971. Document annexé aux archives de *Vive la rue Saint-Denis !* dans les dossiers de Perspectives-Jeunesse relevant du Ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, à Bibliothèque et archives Canada. Un dossier sur *Vive la rue Saint-Denis !* (200-470 du RG118 306, boîte 315), seul projet officiellement financé et repérable dans la base de données, comporte aussi des informations sur *Salon Apollo variétés* et *Québec Scenic Tour*.

touristiques de Montréal. Le sujet et le contenu de *Québec Scenic Tour* concernent l'histoire du Québec depuis les années cinquante, soit les années d'enfance des organisateurs, mais revues et corrigées par ces derniers. Dans une version humoristique, voire sarcastique des faits, ils invitent le public à un « [...] voyage dans le labyrinthe de l'histoire et de la culture du Québec⁶³⁴ ». Parce que l'environnement se réfère aux objets de la vie quotidienne et que certains d'entre eux dénoncent l'Église, on associe rapidement *Québec Scenic Tour* au mouvement anticlérical Ti-pop qui, selon Serge Allaire⁶³⁵, se rapproche de l'esprit dadaïste. Pierre Maheux, un de ses fondateurs, décrit le Ti-pop comme une attitude, un miroir déformant, qui donne une valeur esthétique aux objets de la culture populaire en passant parfois par le rire. Outre cette intention de révision historique de la part des auteurs, l'hypothèse de travail conçoit *Québec Scenic Tour* comme une activité qui matérialise la politique de démocratie culturelle, tant par le public à qui elle s'adresse que par son financement issu d'une commande formulée par l'Office franco-québécois pour la jeunesse. Nous commencerons par décrire l'environnement-labyrinthe en fonction de la participation du public au jeu. Ce public, formé de touristes français, n'est pas forcément initié à l'art savant. Ils ont été conviés par l'Office franco-québécois du tourisme à découvrir le Québec tout en s'amusant. Les touristes, au sein de l'environnement-labyrinthe, le rôle d'explorateurs ludiques, et à la fin de leur visite, celui de commentateurs de la vision du Québec des organisateurs. On aspire à conscientiser ce type de public et à le faire changer de point de vue sur l'histoire du Québec. Il va sans dire que d'autres publics, cette fois-ci québécois, ont vu l'œuvre et ont participé au jeu de conscientisation proposé par les organisateurs. Les commentaires des organisateurs nous aident à mieux comprendre les raisons pour lesquelles ce collectif a ciblé ce public, hormis le fait que l'œuvre soit une commande. Nous ne reviendrons pas sur les fondements de Fusion des arts, dont les Fabulous Rockets sont les héritiers, ni sur les écrits de François Charbonneau et nous nous référerons principalement aux textes de Ronald Richard sur les objectifs de l'Université libre de l'art quotidien (l'ULAQ), réactivation du projet esthétique avant-gardiste politisé : nouvelle fonction sociale de l'art, nouveau rôle de l'artiste, publics engagés

⁶³⁴ The Fabulous Rockets, Communiqué de presse, « Québec Scenic Tour », dans le journal *Réseau*, 14 juillet 1971, non paginé. Selon un des concepteurs, Yves Robert, on y montrait « [...] les obsessions personnelles des québécois tels la religion, la taverne, le hockey, l'oratoire St-Joseph, les miracles ».

⁶³⁵ L'esprit Ti-pop était connu grâce à la revue nationaliste *Partis pris* et au mouvement laïque auquel certains collaborateurs étaient également associés. Lire Serge Allaire, « Pop art, Montréal, P.Q. », dans Francine Couture (dir.) *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, L'éclatement du modernisme*, tome 2, VLB éditeur, 1993, p. 196.

dans la création et nouveaux espaces d'exercice artistique hors des murs institutionnels officiels. Une attention particulière sera aussi apportée au lieu d'exposition, les anciennes écuries d'Youville dans le Vieux-Montréal. Cet espace de loisir touristique accueille ainsi et légitime l'animation socioculturelle à saveur ludique, sociale et politique.

5.2.1.1 Un nouveau public : l'explorateur ludique conscientisé politiquement

Nous abordons maintenant l'environnement-labyrinthe, nouveau dispositif artistique et projet de rectification de l'histoire, en partant de la description et du commentaire de son premier joueur explorateur et anticlérical, le journaliste Gilles Crevier. Voici comment il a décrit son propre parcours :

Une porte masquée, des galeries sombres, presque noires, des salles thématiques. Une dizaine de salles éclairées par intermittence. Des objets éparpillés ici et là. Un Paul Rose. Une Ste-Thérèse. Des bouteilles de bière. Une croix Labatt 50. Des pois. Un pays de géants. Un détour. Un cul-de-sac. Un autre détour. La grande noirceur. La sortie qu'on cherche à tâtons. Un couloir semblable au premier. Puis un deuxième. Enfin l'entrée qui n'est pas la sortie. Une musique qui fait oublier. Qui endort les sens. Les lumières qui jettent les ombres. La peur. La poursuite. L'inconnu. La sortie introuvable. Où est la sortie ? ⁶³⁶

Bien entendu, la sortie est juste à côté de l'entrée. Les deux portes sont identiques. Lorsqu'on arrive à cette issue, on a l'étrange impression d'entrer à nouveau dans le labyrinthe alors qu'en réalité, on en sort. Yves Robert a même amplifié l'inconfort provoqué par la confusion entre l'entrée et la sortie en faisant jouer une musique d'ambiance halloween. Si la sortie est introuvable, c'est parce qu'une double épaisseur de tissu noir la cache et empêche toute certitude ; alors qu'on pense sortir en écartant un des tissus, on a tout à coup l'impression de repasser par la porte d'entrée qui est elle aussi couverte d'une double épaisseur de tissu noir. Ce trompe-l'œil, un des mécanismes du jeu, est bien pensé, mais au-delà de la description physique des lieux, le premier joueur cité ci-dessus évoque un double sens pour la sortie : la sortie de la grande noirceur et l'avènement d'un Québec contemporain.

⁶³⁶ Gilles Crevier, « Québec scenic tour », *La Patrie*, 4 juillet 1971, non paginé.

Celui ou celle qui déambule dans l'environnement peut voir onze compartiments thématiques sans issue. Ce sont : La chambre noire, La chambre rose, Québec donc, Fini les folies, Pays des géants avec la Croix de bière, Peaux Rouges d'Amérique, Races ethniques, Avè Marie Stella avec les marches de l'oratoire Saint-Joseph pour dénoncer l'Église catholique, Mon pays, mes bébelles, Richesses naturelles et Héritage français⁶³⁷. À la toute fin du labyrinthe, on atteint une dernière section, sombre, où est projeté un documentaire de l'ONF sur l'histoire du Québec. L'ensemble du labyrinthe est timidement éclairé par des lumières de Noël qui clignotent.

La première pièce, *La chambre noire*, peinte en noir, est aussi dans l'obscurité la plus totale. Conceptualisée par Yves Robert, elle symbolise les quarante ans du régime obscurantiste de Duplessis. Comme le rapporte Gilles Crevier dans son entrevue avec Robert, le labyrinthe est l'histoire « [...] d'un peuple qui a vécu des années de grande noirceur et qui tente aujourd'hui de s'en sortir⁶³⁸ ». En critiquant la vision fataliste de l'histoire d'un peuple qui serait dominé à jamais depuis la conquête anglaise, Crevier fait un parallèle entre la difficulté de sortir du labyrinthe et les murs auxquels se heurte la société québécoise voulant se débarrasser du duplessisme et de l'Église. C'est dire que, sentant une affinité avec les organisateurs, le journaliste partage avec eux l'idée de changement de la société⁶³⁹.

S'adressant au « cousin » français en visite, les organisateurs proposent, avec *La chambre rose*, le portrait d'un peuple qui voulait son indépendance face à l'État canadien et face à l'Église qui a joué un rôle central dans la soumission de la communauté francophone face au conquérant. C'est du moins le point de vue des organisateurs. Un poster sérigraphié à l'effigie du felquist Paul Rose est exposé, telle une icône d'un passé récent (1970) et d'un présent encore actuel (procès du FLQ en cours en 1971), à côté d'une figurine de Sainte-Thérèse. Ronald Richard, son concepteur, tente-il exclusivement de faire comprendre qu'il faut rompre avec la vision de l'histoire des opprimés ? Ne serait-il pas en train de revendiquer l'indépendance du

⁶³⁷ Il nous est impossible ici de décrire complètement chacune des pièces. Même en ayant rencontré les membres du collectif, nous n'avons pu reconstituer l'ensemble des éléments de l'environnement parce que les souvenirs de chacun sont trop flous, et il manque des images pour en témoigner. Aussi, nous ne commenterons que quelques-unes des pièces.

⁶³⁸ Yves Robert, cité dans Gilles Crevier, *loc. cit.*

⁶³⁹ Mais cette rupture n'a pas été instantanée, elle ne s'est pas produite du jour au lendemain, elle a pris du temps à se dessiner.

Québec et de dénoncer l'oppression subie par les felquistes de la crise d'Octobre dont il est sympathisant ? Comment l'Office franco-québécois pour la jeunesse peut-il accepter que ce type de commentaire soit adressé aux touristes ? Est-ce conforme au mandat de Perspectives-Jeunesse, un programme prônant l'unité canadienne, de financer les jeunes étudiants universitaires marginaux, felquistes, hippies ? Dans le contexte des procès du FLQ en 1971, affirmer cette lutte, c'est faire vivre un projet malgré l'oppression qui le vise. Soulignons que Pierre Vallières, auteur de *Nègres blancs d'Amérique*, a été un compagnon de route de Yves Robillard, que le FLQ a fait des réunions dans les locaux de Fusion des arts. Précisons aussi que pendant l'occupation de 1968, les presses de l'École des beaux-arts de Montréal étaient financées par les braquages du FLQ⁶⁴⁰ et que la GRC a enquêté sur tous les membres de Fusion des arts qui ont imprimé l'affiche Vallières-Gagnon, au moment de leur procès. Rappelons aussi qu'à Fusion des arts, on trouve tous les bulletins de l'Internationale Situationniste que Robillard a ramenés de Paris en 1964. Au-delà du discours nationaliste indépendantiste, la vision anticapitaliste des organisateurs montre que les opprimés ne sont pas uniquement les francophones.

La salle *Québec donc* présente le Québec de 1971, mais surtout la ville de Montréal, une ville qui n'est pas forcément accessible à tous. Des affiches annonçant des espaces à louer ou à vendre illustrent la réalité urbaine des plus démunis, mais elle illustre aussi celle des organisateurs même, des jeunes étudiants sans emploi l'été qui bénéficient des projets Perspectives-Jeunesse, et qui partagent des appartements mal entretenus. Le propos soutenu ici par les organisateurs pointe du doigt les problèmes de logement de la grande majorité de résidents de la ville. Ces affiches font aussi un clin d'œil aux traditionnels déménagements de mai et juillet, incontournables du « folklore urbain ». Dans cette salle, le public constate les conditions de vie des Montréalaises et Montréalais en matière de logement. Soulignons qu'à la même période, des comités logement sont mis sur pied un peu partout, afin de défendre les droits des locataires. L'action de ces comités logement n'est clairement pas symbolique comme celle des Fabulous Rockets, mais plus concrète et probablement plus efficace à court terme. Enfin, rappelons également qu'au début des années 1970, le Québec entre dans une

⁶⁴⁰ Information rapportée par Jean-François Brossin lors d'une discussion sur ma conférence prononcée à l'École nationale des beaux-arts de Paris, Paris, 19 mai 2009. Jean-François Brossin a été l'un des leaders de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal en plus d'être impliqué dans le FLQ. Il a quitté définitivement le Québec, se réfugiant en France pour ne pas être arrêté et emprisonné.

phase de crise économique qui culmine en 1974. Nous avons vu plus tôt qu'il y a notamment un sérieux problème de chômage des jeunes durant l'été et que c'est pourquoi on a mis sur pied des projets d'employabilité.

D'autres compartiments du labyrinthe présentent des situations qui mettent en cause une certaine version des faits historiques et dont l'humour est généré par la parodie des préjugés ou de clichés véhiculés par le réseau touristique traditionnel. Comme l'a écrit Gilles Crevier, l'ironie est fracassante. On dit souvent, par exemple, que le Québec est un vaste territoire, et que tout est grand. Les organisateurs illustrent donc cette grandeur du territoire dans la section intitulée *Pays des géants*, avec de gros hockeys, de gros joueurs, de gros bleuets, de gros petits pois et un très gros flocon de neige. De plus, dans cette salle, on ridiculise le pouvoir de l'Église qui prohibe la consommation d'alcool. Une croix, pas très catholique, faite de caisses de bière, incarne cette critique de l'institution religieuse, tout en faisant allusion aux nombreuses croix de chemins qui balisent les campagnes québécoises et, bien entendu, à la croix signalétique qui domine le Mont-Royal. D'ailleurs, dès l'entrée du labyrinthe, le collectif présente ses statistiques ironiques et amusantes ; le nombre de miracles accomplis à l'oratoire Saint-Joseph par la présentation des béquilles qui en témoignent, le nombre de tavernes dans la province, la quantité de bière qu'on y boit, etc. Les concepteurs ne manquent pas d'esprit pour illustrer la consommation nationale de spiritueux.

Dans la section *Peaux Rouges d'Amérique*, on rit d'une catégorie précise de clichés. Aux dires de Richard et de Robert⁶⁴¹, les touristes français adoptent une vision colonialiste qui perdure malheureusement, et croient pouvoir rencontrer des Amérindiens à plumes vêtus de leurs costumes traditionnels partout au Québec. Personnages de bardes dessinées, têtes de chefs indiens coiffés imprimées sur des cartons, arcs et flèches de pacotille, tambours avec l'inscription *Canada*, panoplies de déguisements, un attirail qu'on trouve toujours dans les boutiques de souvenirs du Vieux-Montréal, par exemple, sont disposés ici et là. Bref, cette salle en donne à voir de toutes les couleurs et ridiculise la consommation de ces objets kitsch, sans aucun rapport réel ni avec les conditions de vie et d'existence des populations amérindiennes en territoire québécois ou canadien.

⁶⁴¹ Entretiens avec Ronald Richard et Yves Robert. Voir la bibliographie.

Une certaine critique de la société de consommation capitaliste se trouve aussi dans la section *Richesses naturelles*. Un aquarium asséché dénonce l'épuisement des ressources maritimes, les briques dorées évoquent les mines de l'Abitibi qui, finalement, ont permis d'enrichir peu de gens. Selon les commentaires de Robert⁶⁴², tous ces signes de progrès, de richesse et d'avenir sont, tout compte fait, des symboles de la « société du spectacle » et synonymes de la misère des travailleurs, de la dégradation de la nature et des conditions de vie. Bref, c'est une version bien particulière de la société québécoise, un reflet social différent que les organisateurs veulent montrer aux touristes, une interprétation de leur propre expérience en tant que francophones, enfants de prolétaires, une interprétation critique de l'image qu'on a construite d'eux. L'environnement-labyrinthe qui comporte de nombreux éléments de contestation propose, à l'aide de nouveaux symboles, une société différente. Usant de la parodie et de l'ironie, les organisateurs donnent un nouveau sens aux vieux symboles ; ils expérimentent une nouvelle manière de vivre qu'il leur est impossible de théoriser, et ils invitent à parcourir leur vision de l'histoire dans le jeu du labyrinthe. Comme dans la théorie situationniste de la dérive, l'élément indispensable de *Québec scenic tour* est son exploration par les joueuses et les joueurs, car il leur appartient de se laisser traverser par ces propos, de se laisser conscientiser ou pas. Autrement dit, par les mécanismes du jeu comme la parodie et l'autodérision, les organisateurs créent une situation qui propose une version différente de l'histoire du Québec et de l'urbanité montréalaise.

À la fin du parcours, Yves Robert, entre autres, anime une discussion avec le public et, ensemble, ils échangent leurs expériences et impressions. C'est à ce moment que les exploratrices et les explorateurs ludiques deviennent des commentateurs et se livrent à leur tour. Les préjugés sont-ils tombés ? Est-ce qu'on comprend la réalité du Québec des organisateurs ? Les commentaires sont diversifiés, selon Yves Robert, mais un des buts de l'environnement, qui est de faire en sorte que les touristes revoient leur vision stéréotypée du Québec, est atteint : finis les coureurs de bois et les chasseurs à chemise carreautee, finis les Amérindiens aux carquois ornés de plumes, fini le Québec catholique soumis au pouvoir de l'Église et aliéné par le conquérant anglais, etc. Le Québec des organisateurs n'est pas celui des attractions touristiques et des curiosités locales, mais celui d'une communauté francophone prolétarienne qui dénonce la grande

⁶⁴² Entrevue avec Yves Robert. Voir la bibliographie.

noirceur du régime de Duplessis, le pouvoir hégémonique de l'Église catholique, la vision colonialiste et impérialiste, la société spectaculaire marchande, et qui plus est, veut réhabiliter les valeurs politiques et culturelles promues dans le manifeste *Refus global*, rappeler les idéaux des Patriotes de 1837, et promouvoir la vision anticapitaliste situationniste.

À titre d'hypothèse, on pourrait suggérer, par ailleurs, que la présentation de ces symboles comporte deux intentions. C'est en parodiant la réalité, en la caricaturant à l'extrême, voire en la ridiculisant, que le message peut être livré. Seul le public décide s'il se laisse envahir ou s'il s'empare, dans le parcours aventureux et risqué, des images et des objets symbolisant la société québécoise et, suivant le point de vue des organisateurs, suit le périple historique du Québec depuis nombre d'années. C'est ce que prétend l'historien de l'art et artiste québécois Marcel Saint-Pierre lorsqu'il commente, à titre de critique d'art, dans la revue *Opus internationale* et dans *Québec Underground*⁶⁴³, la dérive exploratoire des participant-e-s dans les labyrinthes proposés par les Fabulous Rockets. L'expérimentateur, selon ses mots, cherche « [...] à effectuer un trajet physique et intérieur par lequel son mouvement est investi d'un contenu sociologique et historique⁶⁴⁴ ». Comme dans tous les autres labyrinthes qu'il commente, ce n'est pas le but à atteindre, mais le chemin parcouru qui importe. Ce sont les indispensables cheminements physiques et intellectuels de l'explorateur qui donnent un véritable sens à l'œuvre. En d'autres mots, comme pour *Vive la rue Saint-Denis !*, l'intérêt de ce labyrinthe réside dans le fait que la modalité de présentation des références, les méandres labyrinthiques, impose un espace précis, et que le public qui y souscrit, se crée un parcours imprévisible, car il est l'auteur de son propre sort, de sa propre conscientisation. Comme le dit Saint-Pierre, cette expérimentation constitue « [...] une expérience d'autrui et de soi-même, une prise de conscience de nous-mêmes [...] »⁶⁴⁵ faite dans le but de réinventer le quotidien. Ce « nous » peut prendre conscience de lui-même et questionner ses préjugés et ses idées toutes faites sur une

⁶⁴³ Marcel Saint-Pierre publie une version succincte du texte « A Quebec art scenic tour and his "contradictions itinérantes" » en premier lieu dans la revue *Opus international* en 1972, n° 35. Ensuite, son article est repris *in extenso* dans *Québec Underground* : Marcel Saint-Pierre, « A Quebec art scenic tour and his "contradictions itinéraires" », dans *Québec Underground 1962-1972*, tome 2, Montréal, Média, 1972, p. 448-471.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 465.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

certaine histoire du Québec. À ce sujet, Pierre Séguin⁶⁴⁶ se souvient que l'Office Franco-québécois pour la jeunesse est satisfait de l'œuvre d'animation socioculturelle présentée, même si les touristes sont quelque peu déroutés. Ils ne s'attendent pas à ce type de présentation burlesque du Québec, sorte de miroir de leurs propres préjugés, ils ne s'attendent pas davantage à l'autodérision mise de l'avant par ses auteurs, à cette histoire brossée à rebrousse-poil pour reprendre les termes de Walter Benjamin. À titre de critique d'art dans ce contexte particulier, le commentaire de Saint-Pierre quant au but du labyrinthe, soit celui de réinventer le quotidien, rejoint l'intention des organisateurs avec qui le critique d'art partage cette vision de l'histoire. Je dis bien « cette vision de l'histoire » et non pas « la vraie vision de l'histoire », car chaque personne, dont le degré de participation est forcément politique, est libre d'emprunter les chemins qu'elle veut, de se perdre ou de quitter les lieux, et de créer un récit au fil de sa dérive à l'aide des multiples fractions d'espace et objets les ornant, même si les auteurs ont un parti pris très clair. On retrouve, dans *Salon Apollo variétés*, la même ouverture d'esprit envers la multiplicité des points de vue.

5.2.2 *Salon Apollo variétés* et son explorateur ludique

Le titre *Salon Apollo variétés* évoque l'environnement urbain : *salon* comme dans salon de coiffure, ou dans Chez Roger Bar Salon ; *Apollo*, bien sûr, fait allusion à l'ère spatiale. L'appellation *variétés* n'est pas sans rappeler les magasins à bas prix dont l'enseigne *Variety* rappelle les 5-10-15 de l'époque ou les Dollarama d'aujourd'hui. Bref, il s'agit d'un titre qui, d'entrée de jeu, illustre le « folklore urbain », c'est-à-dire ce qui est du domaine des goûts populaires en milieu urbain. La tonalité anglaise du titre commente, pour les uns, l'intégration de la communauté francophone au Canada anglais, et pour les autres, comme Saint-Pierre, l'aliénation linguistique de cette même réalité, selon une analyse anticolonialiste. Quoiqu'il en soit, ce qui importe dans *Salon Apollo variétés*, outre son propos sur le temps des objets et le temps de l'histoire, c'est le nouveau public auquel il s'adresse.

⁶⁴⁶ Entretien avec Pierre Séguin. Voir la bibliographie.

Salon Apollo variétés est présenté au pavillon des Arts 2 de l'UQÀM⁶⁴⁷ en août 1971. Les étudiants en histoire de l'art qui l'organisent sont Pierre Séguin, Ronald Richard, Alain Renaud, Jean Daoust, Normand Gagné, François Charbonneau, France Renaud, Normand Séguin, Jico Marcel et Jean-Pierre Barbe. Le projet reçoit une subvention de Perspectives-Jeunesse de 19 680 \$ pour les salaires étudiants⁶⁴⁸, accordée, au départ, à *Vive la rue Saint-Denis !* afin que cet environnement soit montré à Terre des Hommes. Comme le projet n'a pas retenu, la subvention est recyclée dans ce projet issu de l'UQÀM, comme nous l'avons expliqué antérieurement.

La structure labyrinthique emprunte la configuration du jeu de société *Échelles et glissades*. Un immense gonflable est posé au centre d'une salle rectangulaire, autour duquel cours un trajet à sens unique où onze chambres d'ambiance se succèdent. Parmi celles-ci, il y a *La salle napolitaine*, qui reproduit la cuisine d'un couple des années 1950 et une autre encore illustre la fascination et l'engouement des gens de l'époque pour les fusées de l'ère spatiale. Une autre salle, plus nostalgique, est remplie de jouets des années 1950 et contraste avec une dernière, plus kitsch, remplie entre autres de faux crocodiles.

Pour entrer dans l'environnement, il faut monter des marches et passer une porte. On se trouve alors au niveau de la mezzanine. En entrant dans la première pièce, on découvre un chenil géant, louant, aux dires des organisateurs, les vertus d'être un chien fidèle. On est obligé de se pencher, de marcher à quatre pattes, comme quand on était enfant, pour entrer dans l'autre pièce. De celle-ci, on accède par une glissade au cœur du gonflable. Le toboggan est une sorte de seuil critique, un espace à deux niveaux qui brise le rythme du temps. D'une part, en y glissant, on change d'étage et on ne peut plus revenir en arrière. D'autre part, en aboutissant dans un carré de sable, on remonte le temps. La glissade, cet objet ludique essentiel à tout parc d'amusement, avec lequel le public a expérimenté durant sa tendre enfance, est transformée ici en passerelle qui ramène le joueur à des souvenirs anciens, aux jeux avec les balançoire,

⁶⁴⁷ Il s'agit de l'ancienne école d'architecture de l'Université de Montréal, rue Saint-Urbain coin Sherbrooke, intégrée à l'UQÀM en 1969. Le pavillon accueillait alors les départements d'histoire de l'art et d'arts plastiques.

⁶⁴⁸ Consulter les archives de *Vive la rue Saint-Denis !* dans les dossiers de Perspectives-Jeunesse relevant du Ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, à Bibliothèque et archives Canada. Dans le dossier 200-470 du RG118 306, boîte 315, cette information est donnée dans le rapport financier produit par Pierre Séguin, l'un des organisateurs de *Salon Apollo variétés*.

les seaux et les pelles, etc. Liée au temps de l'enfance⁶⁴⁹, la glissade replonge le public de 1971 au cœur de la société de consommation des années 1950. À cet effet, une salle conceptualisée par Richard est remplie d'objets de consommation qu'un couple de voisins a ramassés pour lui pendant des semaines. Agacinski⁶⁵⁰ parlerait d'un lieu où cohabitent et se superposent de multiples temporalités. Certes, certains de ces objets, comme le réfrigérateur ou la boîte de petits pois de marques connues, ont été des signes de modernité, même si plusieurs d'entre eux semblent maintenant désuets, pour ne pas dire dépassés. Si l'on se déleste de la notion de progrès technique pour ne se préoccuper que d'un temps qualitatif incarné dans l'âge de l'objet, ces produits de consommation demeurent pourtant actuels et déterminants dans la formation de l'identité de l'individu. Même, si les objets font partie du mouvement des êtres humains, Richard tente d'amener le participant à réfléchir au problème de la surconsommation. Ces produits consommés portent des marques de commerce qui existent depuis au moins 1950 (Viau, Heinz, etc.). Modernes ou dépassés, les organisateurs veulent faire comprendre qu'il y en a trop. Richard critique donc aussi la société de consommation capitaliste à travers l'exagération et la parodie, la surabondance d'objets et d'emballages qui rutilent de nouveauté et qu'on jette tous les jours au nom du progrès technique ou scientifique. Certes, ce labyrinthe est « [...] une œuvre à l'intérieur du système bourgeois⁶⁵¹ », comme le dit si bien Pierre Séguin, mais « [...] on n'est pas là pour satisfaire le public, on est là pour l'écœurer⁶⁵² ». Autrement dit, ce dernier est sujet ici à un processus de conscientisation sociale. Ce public est composé principalement d'étudiant-e-s de l'UQÀM, d'employé-e-s divers et de professeur-e-s.

Selon le romancier et critique d'art Claude Jasmin⁶⁵³, les objets de la vie quotidienne ont souvent été élevés au statut d'objets esthétiques, depuis le pop art et le nouveau réalisme. Jasmin voit dans l'attitude créatrice et politique des organisateurs, non seulement un élan dadaïste et un rappel du travail de Marcel Duchamp, mais aussi

⁶⁴⁹ Il faut ajouter ici que, pour Pierre Séguin, en accord avec les idéaux surréalistes et automatistes, l'enfance est le stade de la vie où l'imagination de l'être humain est à son meilleur, sans censure, sans blocage. Séguin est un collectionneur de jouets anciens. Ronald Richard collectionne toujours, entre autres, des trains miniatures.

⁶⁵⁰ Sylviane Agacinski, *op. cit.*

⁶⁵¹ Pierre Séguin, cité dans Micheline Lachance-Handfield, « Salon Apollo Variétés », *Québec-Presses*, 22 août 1971, non paginé.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Claude Jasmin, « Apollo variétés : faire voir », revue *Point de mire*, 4 septembre 1971, non paginé.

des références au surréalisme de Pellan et à la révolte de Borduas, une thèse qui nous semble pour le moins discutable. Une chose est sûre, cependant, ces deux peintres se sont opposés au régime de Duplessis, à l'Église et à l'académisme. Certes, comme il a été dit précédemment, les organisateurs des trois environnements, par leur contestation du système de l'art et du statut de l'œuvre se sont, eux aussi, revendiqués de l'héritage de Borduas⁶⁵⁴, mais leur ambition ne va pas aussi loin que celle que leur prête l'ex-journaliste, lequel affirme que les organisateurs « [...] veulent aller plus loin que Borduas⁶⁵⁵ ». On pourrait ici, en effet, dessiner une constellation, à la manière de Benjamin, qui lierait tous ces gens qui partagent des affinités, et conclure qu'à son tour, Jasmin s'ajoute à celle-ci. Signalons que, de ce point de vue, l'égrégore automatiste semble, en effet, toujours avoir des rejetons, une vingtaine d'années plus tard⁶⁵⁶. Empruntant sa formulation à Gauguin, Jasmin conclut que l'environnement voulait « montrer d'où l'on vient, où l'on va, qui nous sommes⁶⁵⁷ ». Mais pourquoi ? La deuxième salle organisée par Richard répond en partie à la question qu'évoque Jasmin.

Intitulée *La salle napolitaine* (en pensant à la crème glacée tricolore du même nom), la pièce peinte aux couleurs des Patriotes de 1837 évoque aussi le volume cubique d'une brique de crème glacée. Une table de l'UQÀM est renversée sur une autre et contient, entre ses pattes, une cage à oiseaux renfermant un bouquet de roses synthétiques. La table du dessous abrite un cube instable et fragile soutenu par des ressorts sensibles. Sur les faces du cube, les photos de Robert Bourassa et de Pierre Elliot Trudeau s'agitent au passage des visiteurs. En réalité, le public était invité à frapper du pied sur le sol pour faire girouetter la structure. Nul besoin de rappeler la crise d'Octobre 70, alors qu'à la demande de Robert Bourassa, premier ministre du Québec, le premier ministre fédéral Pierre Elliot Trudeau a envoyé l'armée canadienne dans les rues québécoises et déclaré la Loi des mesures de guerre dans la perspective d'arrêter les felquistes et leurs sympathisant-e-s. La notion de constellation

⁶⁵⁴ Voir le film Claude Laflamme, *La République des beaux-arts : la malédiction de la momie*, Montréal, Cinéma libre Montréal, 1998, 75 min. Ronald Richard y commente ces revenants de l'histoire qu'on a accueillis à bras ouverts.

⁶⁵⁵ Claude Jasmin, « Apollo variétés : faire voir », *loc. cit.*

⁶⁵⁶ Le Groupe Déclic ! se revendique aussi de Borduas et du manifeste *Refus Global*. Lire à ce sujet le manifeste *Place à l'orgasme !* qui a été déclamé dans la cathédrale Notre-Dame lors de la cérémonie d'investiture des Chevaliers de l'ordre du Saint-Sépulcre en décembre 1968. Fonds d'archives André Fournelle.

⁶⁵⁷ Claude Jasmin, *loc. cit.*

benjaminienne est à nouveau très pertinente. Afin d'aborder un sujet du présent felquiste, c'est en ravivant les couleurs des ancêtres du mouvement, les Patriotes, que Richard réveille les vieux fantômes nationalistes québécois. Prenant position du côté des opprimés, il fait en sorte que ce moment du présent répare, en quelque sorte, le passé des Patriotes et leur oppression. Il crée ainsi un pont entre tous ces dominés et oppose sa version de l'histoire, un tantinet sarcastique, à la version officielle des oppresseurs, selon un point de vue nationaliste indépendantiste.

Le procédé de fabrication du risible sur ce socle aux photographies de Bourassa et Trudeau est aussi inquiétant. Il est évident que les roses encagées par Richard symbolisent les frères Rose, membres du FLQ emprisonnés, et plus encore, l'inquiétante menace que ceux-ci représentent aux yeux du pouvoir. Des personnages politiques fort respectés comme Trudeau et Bourassa deviennent ridicules une fois mis en image sur ce socle instable. Sans conteste, le rire dont il est ici question présente une dose d'amertume, il est méchant. Comme disait Henri Bergson,

[...] le rire ne peut pas être absolument juste. [...] Il a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait pas laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes un petit fond de méchanceté, ou tout au moins de malice.⁶⁵⁸

En plus d'être une manifestation culturelle, *Salon Apollo variétés* invite au partage d'une vision anticapitaliste et nationaliste francophone, à une réflexion critique sur certains modes de vie de la culture nord-américaine. Sans gêne, sans compromis, les organisateurs affichent leurs couleurs à un public qui partage probablement leurs convictions, constitué d'employé-e-s et d'étudiant-e-s de l'UQAM, cette jeune université francophone fréquentée par les élites marxistes et indépendantistes québécoises des années 1960 et 1970. Les organisateurs ont posé, ou à tout le moins inscrit, le geste autobiographique d'une collectivité, d'un groupe d'étudiant-e-s se sentant opprimés et contestant un état de fait. Avec un humour cinglant, l'environnement vise certes à générer une prise de conscience qui aboutirait à la métamorphose de la vie de ceux qui se sentent interpellés. Toutefois, nous ne partageons pas l'avis de Claude Jasmin, lorsqu'il affirme que l'environnement amène à penser « où l'on va ». Il n'en est rien, car si le but est de repenser le rapport des

⁶⁵⁸ Henri Bergson, « Le rire. Essai sur la signification du comique », dans *Œuvres*, Paris, Éditions de centenaire, Presses universitaires de France, 1963, p. 482.

individus à leur communauté, rien ni personne ne dit que faire en quittant les lieux. On a beau vouloir sensibiliser les étudiant-e-s et employé-e-s à la cause nationaliste et à la lutte contre la surconsommation, il n'y a pas de programme politique clairement formulé comme pouvait le faire un groupuscule politique, même si le Parti québécois organisera ensuite un référendum sur la question nationale. C'est probablement parce que ce type de groupe n'était aucunement dangereux sur le plan politique que Perspectives-Jeunesse a probablement accepté de financer le projet. Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre 6. En 1971, militant-e-s et sympathisant-e-s de la cause indépendantiste sont encore en train de vivre le deuil de la dernière révolte écrasée en octobre 1970 ; on entre dans l'ère de la « répression tranquille⁶⁵⁹ ». Enfermés dans la vision nationaliste, contraire aux principes de l'Internationale Situationniste dont certains membres des Fabulous Rockets se revendiquent, ceux-ci vivent donc un présent composé de la mémoire des fantômes du passé. L'exploratrice et l'explorateur ludique sont libres de penser ce qu'ils veulent pour autant qu'ils se prêtent au jeu de conscientisation dans lequel ils sont invités à créer un pont avec les organisateurs, tout en restant libre d'aller où ils désirent. Le sens de la démarche leur appartient et relève de leur entière responsabilité.

5.2.3 Les Fabulous Rockets et leur projet esthétique pour *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés*

Qu'est-ce qui a poussé les Fabulous Rockets à réaliser des activités d'animation socioculturelle à l'extérieur des lieux officiels de l'art et à s'adresser à un nouveau public ? Les acteurs des actions culturelles étudiées ont été partie intégrante du mouvement de lutte étudiante de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Ils proviennent des occupations menées par les étudiants en octobre 1969, celle de l'École des beaux-arts de Montréal et de la grève générale des cégeps, qui prônaient « l'imagination au pouvoir ». Dès l'ouverture de l'UQÀM, en septembre 1969, des groupes se forment : l'Université libre d'art quotidien, l'ULAQ avec Ronald Richard, le groupe Point Zéro (Richard, Charbonneau, Robert, Renaud, etc.), The Fabulous Rockets et la Quenouille bleue. Avant de réaliser les environnements analysés ici, les

⁶⁵⁹ Terme utilisé par les auteurs de la revue *Socialisme québécois*.

membres du collectif organisent des événements à l'UQÀM tels *Opération Ketchup moutarde*, *Opération nettoyage*, *La plage*, *La dernière scène*, etc.

Les Fabulous Rockets n'ont pas, à proprement parler, écrit de textes sur leurs intentions esthétiques dans *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés*, mais François Charbonneau a rédigé un texte sur le labyrinthe et la dérive urbaine dans la revue *Médiart*. Il fait aussi mention des intentions de Fusion des arts reprises par les étudiant-e-s de Robillard comme Yves Robert, France Renaud, Ronald Richard. Afin de comprendre ce qui anime ces jeunes, outre les écrits de Richard, puisqu'on ne répètera pas le discours sous-jacent à *Vive la rue Saint-Denis !* ni l'analyse de Charbonneau, on se penchera également sur quelques textes de l'ULAQ signés par Ronald Richard⁶⁶⁰, entre autres, où l'on retrouve la notion d'anti-art. Tous ces écrits statuent sur la fonction de l'institution, sur les nouveaux rôles de l'art, de l'artiste et du public.

Plus ou moins en marge de l'institution, l'ULAQ est une organisation animée anonymement par quelques uqamiens sur le sol universitaire. Ces animateurs militent en faveur d'une nouvelle créativité et d'une institution utopique. Ce n'est que quelque temps plus tard qu'on saura qui compose le collectif, parmi lesquels Ronald Richard. Teintées d'un soupçon de dérision situationniste, c'est plutôt dans leur forme que dans leur contenu, que les déclarations rapprochent the Fabulous Rockets de l'Internationale Situationniste, le ton provocateur, négatif et arrogant. Nous tenons ici à préciser que malgré le côté envoûtant d'un élan verbal contestataire, le contenu des textes qu'on attribue principalement à Ronald Richard ne relève pas, à plusieurs égards, de la philosophie matérialiste et marxisante des situationnistes. Même si l'ULAQ prône l'autogestion, dénonce l'université et l'académie, en contrepartie, elle revendique les solutions du rapport Rioux et un regroupement institutionnel des écoles d'art, comme nous aurons l'occasion de l'observer. Bref, il y a des contradictions dans les déclarations et revendications qui nous empêchent d'associer la pensée de l'ULAQ à celle des situationnistes, du moins pour ce qui est d'une critique radicale de la société capitaliste, l'énonciation d'une révolution prolétarienne et la fin de la société du spectacle, revendications et aspirations de l'IS. Quoi qu'il en soit, le ton déclamatoire, le détournement de bandes dessinées et les conseils donnés aux jeunes générations sont

⁶⁶⁰ Ronald Richard, « De la sculpture-objet-bébelle vers la construction de situations : prolégomènes à l'établissement d'un folklore urbain ? », *Médiart*, vol. 1, n° 1, juin 1971, p. 9. Voir aussi dans ce numéro la compilation historique d'art et d'anti-art dressée par Yves Robillard.

tous des moyens utilisés par l'IS pour s'adresser à la population lors de Mai 68, des mécanismes de propagande dont s'est inspiré l'ULAQ. Rappelons que les membres de l'ULAQ ont lu les textes de l'IS dans les locaux de Fusion des arts Inc.

5.2.3.1 Refus de l'élitisme de l'État et des institutions de l'art

Dans ses déclarations, l'ULAQ décrète la mort du ministère des Affaires culturelles et se positionne contre son élitisme. En ce sens, elle demande le remplacement du ministère par « [...] un office national de recherche en création⁶⁶¹ ». La critique formulée contre le ministère se rapproche de celle opposée par l'*Opération Déclat* ! De plus, l'ULAQ trouve que de « [...] soutirer l'argent dans les poches de tous les travailleurs pour financer des concerts, des expos qui s'adressent à une minorité⁶⁶² » équivaut à du vol. Selon l'ULAQ, l'argent dépensé dans l'art savant doit être investi dans des projets à impact social. Si d'un côté, on tente de détruire l'institution officielle, ce n'est que pour la remplacer par une autre instance gouvernementale et par d'autres projets culturels que ceux des élitistes. À part cette proposition de réforme de l'institution gouvernementale, l'ULAQ conteste également le marché de l'art et les galeries privées. Elle ne voit pas l'artiste comme un homme d'affaires ni un producteur d'objets dont la cote doit monter et qui ne s'adresse qu'à une minorité bourgeoise. L'artiste ne sert pas à « [...] payer le loyer des galeries⁶⁶³ » ni à parader lors des vernissages. Il aurait un tout autre rôle à assumer, un rôle d'animateur socioculturel. Dans l'ensemble, l'ULAQ rejoint les idéaux de Fusion des arts Inc. tels qu'inscrits dans *Vive la rue Saint-Denis* !

5.2.3.2 Rôle du nouvel artiste, le nouveau public et la fonction émancipatrice de l'art

La consultation des divers documents et déclarations de l'ULAQ nous renseigne sur différents enjeux idéologiques et revendications quant au rôle que l'artiste

⁶⁶¹ Texte de l'ULAQ, *70 Questions*, dans Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, Tome 2, *op. cit.*, p. 261.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.*

doit jouer dans la société. D'abord, pour l'ULAQ, l'université ne peut pas décider de ce qu'est la créativité, et ce ne sont pas les diplômés qui décrètent qui sont les créateurs ; la créativité ne s'enseigne surtout pas. Les créateurs actuels « [...] font une recherche originale même si ces derniers ne possèdent aucun diplôme⁶⁶⁴ ». Sans être figé dans des catégories, l'autodidacte ou l'amateur est un créateur ou un artiste au-delà du fait qu'il n'ait pas étudié son art. Cette vision de l'amateur en tant que créateur se retrouve aussi dans les textes de Fusion des arts et de Yves Robillard (*Vous êtes tous des créateurs*, est le titre de son livre). L'artiste est vu comme étant un marginal, à l'écart du système social et de l'establishment. Il serait « [...] un ouvrier ordinaire [...]»⁶⁶⁵, mais qui assumerait plutôt le rôle « [...] d'animateur d'une révolution culturelle permanente⁶⁶⁶ ». Cette révolution culturelle permanente s'adresse à tous. L'ULAQ prêche donc « [...] la prise du pouvoir par un individu des propres rênes de son gouvernement⁶⁶⁷ ». La déclaration suivante, « Vomissant son malaise, son aliénation, un homme nouveau émerge d'une situation nouvelle ; situation nécessitée par besoin dans un climat de contestation et de Refus Global⁶⁶⁸ », confirme ici, l'envie de renouer avec le refus des automatistes. L'homme nouveau est quiconque, artiste, amateur ou nouveau public de l'art, qui devient « [...] responsable de sa liberté et de la réalisation de celle-ci, responsable de la situation et du contexte dans lesquels il évolue parce qu'il

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 260. De manière contradictoire puisqu'elle se dit anti-institutionnelle, l'ULAQ prône aussi un regroupement des écoles d'art, sans plus d'indications sur son fonctionnement, à part la mention d'une autogestion rêvée. On n'informe pas le lecteur sur les moyens de financer cette autogestion dans l'enseignement des arts. S'agirait-il plutôt d'une forme de cogestion ? Il serait pertinent ici de mentionner le fait que lors de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, les occupants ont revendiqué l'autogestion de l'enseignement, c'est-à-dire que les décisions relèvent des étudiant-e-s, mais pas le financement. Après l'occupation, on a mis sur pied l'UQAM et il n'a plus jamais été question d'autogestion pour les administrateurs. Plusieurs des occupant-e-s ont dénoncé cet état de fait en déclarant qu'on avait remplacé une institution par une autre sans changer réellement les fondements. Il n'en reste pas moins qu'avec le rapport Rioux, l'enseignement des arts s'est fait un peu différemment, sans toutefois remettre en question l'administration des arts. L'ULAQ reprend, au fait, les vieilles revendications de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal dans un nouveau contexte. Il est difficile de considérer la teneur politique d'une telle revendication, à moins de conclure qu'on veut, à titre d'étudiant-e, avoir tout simplement un droit de parole sur le fonctionnement de l'université et de l'enseignement des arts. Ce qui implique alors une collaboration entre les artistes et l'État et ses institutions pour l'élaboration d'un nouvel enseignement des arts, d'une nouvelle pédagogie pensée assumée par les acteurs concernés.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ Texte de l'ULAQ, *De l'autogestion ou la prise du pouvoir par un individu des propres rênes de son gouvernement*, dans Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 2, *ibid.*, p. 263.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 263.

les crée. Et il les crée par besoin⁶⁶⁹ ». Ce nouveau public est donc le premier responsable du renouvellement de sa vie.

Ensemble, public et artistes, finissent par créer des structures de participation. Et leur but ultime est de réinventer le quotidien. Ici réside la fonction de l'art élargi à toute expérience réelle et à toute activité d'animation, une fois que l'ULAQ a décrété la mort de la vieille culture. La réinvention du quotidien vise à ce que l'individu réalise sa liberté individuelle et commune à travers le jeu du labyrinthe et les expériences de dérive urbaine symbolique qu'il procure. Ce faisant, l'art cesse d'être une marchandise ; il devient la vie elle-même hors de tout contrôle exercé par le pouvoir. L'art est l'instant de ses propres rêves, la réalisation de soi et le contrôle de sa vie. Qu'il s'agisse des nouvelles formes de l'art (environnement-labyrinthe), de sa fonction, des rôles assignés à l'artiste et au public, on constate que les membres des collectifs des œuvres *Vive la rue Saint-Denis !*, *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés* voyagent d'un environnement à l'autre, tout en préservant les idéaux des manifestes et écrits de Fusion des arts Inc. et de Yves Robillard, auxquels se sont ajoutés les textes de François Charbonneau et de Ronald Richard (ULAQ). Les Fabulous Rockets agissent alors, sur le plan esthétique, avec cet ensemble de positions élaborées au fil des ans par plusieurs acteurs. Ce qui saute aux yeux, c'est leur volonté de produire des actions qui se réclament de l'anti-art, mais qui sont aussi, sinon plus, légitimes que ce qu'on voit dans un musée. On dénonce, en somme, *l'art-spectacle* et l'on réclame la *création spontanée*, pour reprendre les termes utilisés par l'ULAQ⁶⁷⁰. Dans les textes de l'ULAQ, la notion d'anti-art n'est pas développée, elle est juste annoncée. Toutefois, dès le premier numéro de *Médiart*, Robillard publie une compilation des actions qu'il dit relever de l'art ou de l'anti-art. Pour lui, l'anti-art suppose les artistes qui ont refusé « [...] la réalité sociale désincarnée, [...] pour sauvegarder les valeurs vitales d'amour, de haine, d'humour et d'ironie. [...] qui ont cherché, à coup de scandale, à ridiculiser les valeurs officiellement reconnues [...], proclamé leurs propres valeurs⁶⁷¹ ». Nous pensons que Richard fait référence à la même notion d'anti-art que Robillard, puisqu'il reçoit une formation de ce professeur, participe à *Vive la rue Saint-Denis !* et publie dans le même numéro de revue un texte

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ Texte de l'ULAQ, *L'ULAQ purge...*, dans Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 2, *ibid.*, p. 291.

⁶⁷¹ Yves Robillard, « Introduction Art et Anti-art », *Médiart*, vol. 1, n° 1, juin 1971, p. 3.

sur la notion de *sculpture-objet-bébelle* ou la *construction de situation* ou encore le *folklore urbain*⁶⁷² comme expérience esthétique d'anti-art. Si l'on suppose que l'activité d'animation socioculturelle est de l'anti-art au sens compris par Robillard et Richard et que l'anti-art s'éloigne de l'*establishment*, on se trompe sur cette dernière affirmation. Rappelons que pendant ce temps, l'État fait la promotion et finance l'action d'animation culturelle. Les Fabulous Rockets et l'État se retrouvent sur ce terrain, tout comme Maurice Demers, même si celui-ci n'utilise ni le terme ni le concept d'anti-art.

5.3 Maurice Demers et *Appelez-moi Ahuntsic*

Comme les trois œuvres traitées précédemment, *Appelez-moi Ahuntsic* (1974)⁶⁷³ a été imaginée et conçue pour un nouveau public, les résident-e-s du quartier d'Ahuntsic dans le nord de Montréal. La manière dont cette œuvre pense le nouveau rapport de l'art avec un public créateur, voire de co-auteurs, et le financement qui lui est accordé, font de cet environnement un des plus cohérents avec le modèle de la démocratie culturelle.

Nous présenterons d'abord l'environnement en observant plus en détail le nouveau public qui est créateur et co-auteur. Celui-ci réside dans un quartier précis et produit sa propre culture sans se soucier de l'art savant qu'il ne consomme pas nécessairement. Ensuite, l'analyse des textes fondateurs de la Fondation du Théâtre d'Environnement Intégral (FTEI) d'où découle *Appelez-moi Ahuntsic* nous permettra de comprendre les raisons pour lesquelles cette organisation a visé de nouveaux publics. Ce texte⁶⁷⁴, écrit par Maurice Demers, exprime sa pensée esthétique et révèle une réactivation du projet esthétique avant-gardiste politisé : nouvelle fonction sociale de

⁶⁷² Lire Ronald Richard, « De la sculpture-objet-bébelle vers la construction de situation : prolégomènes à l'établissement d'un folklore urbain », *loc. cit.* Richard y explique un de ses objets d'anti-art, présenté dans l'espace public, intitulé *Rêverie cubique* (1970).

⁶⁷³ Il est important ici d'avertir la lectrice et le lecteur que l'analyse de cette œuvre a débuté avec mon mémoire de maîtrise (2005). J'ai repris cette analyse retravaillée et publiée dans mon essai sur Demers (2009). Elle est ici revue, recorrectée et même augmentée en fonction de l'hypothèse de cette thèse. Il se peut alors que certaines formulations reviennent et se recoupent entre la première version de l'analyse, la deuxième et la troisième, soit la présente.

⁶⁷⁴ Texte fondateur de la F.T.E.I. Fonds d'archives de Maurice Demers.

l'art, nouveau rôle de l'artiste, publics engagés dans la création et nouveaux espaces d'exercice artistique hors des murs institutionnels officiels. Nous verrons également la manière dont l'espace du cégep assume, en l'occurrence, le rôle de l'institution artistique traditionnelle dans le processus de médiation et de légitimation de l'art d'animation socioculturelle. Parce qu'il existe une corrélation entre les idées promues par Demers et la FTEI et celles de la politique de démocratie culturelle, en dernier lieu, nous préciserons les liens existant entre les fondements théoriques du projet *Appelez-moi Ahuntsic* et les stratégies de la démocratie culturelle qu'il a incarnées en regard de la participation d'un nouveau public créateur et des co-auteurs.

5.3.1 Un nouveau public : des créateurs néophytes et des co-auteurs

Très enthousiasmé par le projet qui consiste en la production d'un spectacle thématique sur les origines du quartier d'Ahuntsic, le critique d'art à *La Presse*, Gilles Toupin, raconte que « Déjà à Ahuntsic, des ménagères appellent la FTEI pour offrir leurs services et pour participer »⁶⁷⁵ et que « l'avènement d'une communauté en fête n'est peut-être pas si loin qu'on puisse le croire »⁶⁷⁶. Outre les ménagères, il y a des étudiant-e-s du cégep Ahuntsic, des universitaires de l'Université de Montréal, des intellectuels, des enfants, des personnes âgées, d'autres artistes, des personnes issues du milieu culturel populaire qui ont accepté de participer au projet de la FTEI. Tous les jours, les gens qui désirent se rendre sur les différents lieux de création peuvent y exprimer leurs idées tout en ayant précédemment décidé du thème ensemble. La vie dans le quartier est transformée du jour au lendemain. Des gens provenant de différentes classes sociales, qui se connaissent ou pas, apprennent à se découvrir et à tisser de nouveaux liens en travaillant ensemble dans les ateliers de disciplines différentes, telles la sociologie, l'anthropologie, l'informatique, l'histoire, les arts plastiques, l'audiovisuel, l'expression corporelle, animés par divers spécialistes. Notons que le sociologue québécois Marcel Rioux, celui-là même qui a travaillé sur le rapport concernant l'enseignement des arts et la culture québécoise, collabore au projet en animant l'atelier de sociologie. Rappelons ici les affinités de Marcel Rioux pour

⁶⁷⁵ Gilles Toupin, « Gens de partout, Ahuntsic vous attend ! », *La Presse* (Montréal), 21 février 1974, p. C2.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

l'éthique personnaliste et le fait que ses valeurs humanistes l'amènent à collaborer à ce projet. Il y a par ailleurs des ateliers d'expression plastique, animés entre autres par l'artiste Irène Chiasson, d'autres de bande dessinée, de création de costumes, de gastronomie, animés par d'autres spécialistes. Un concours pour le design du macaron officiel de l'événement est organisé et le dessin gagnant est aussi utilisé pour le modèle de la mascotte. Celle-ci ressemble à un petit bonhomme vert extraterrestre comme ceux que l'on représentait partout à l'ère de la découverte de l'espace.

Il a fallu cinq mois pour fabriquer tous les éléments nécessaires à l'environnement final. Selon les propos de la journaliste Gisèle Tremblay, des centaines de citoyen-ne-s se sont impliqués en donnant jusqu'à 39 heures par semaine. Certains ont enregistré des rencontres avec les résidents dans le but de récolter des témoignages sur le quartier, d'autres ont filmé les rues et ses bâtiments avec des caméras vidéo portatives comme pour *Vive la rue Saint-Denis !*, d'autres encore ont appris à mieux s'exprimer dans les ateliers qui leur étaient offerts. Certains ont repéré les sites historiques patrimoniaux et en ont fait des maquettes exposées au cégep. D'autres ont fabriqué des objets et d'autres encore ont étudié l'écologie du quartier « [...] tout en apprenant à se connaître, à s'exprimer et à vivre au-delà du quotidien⁶⁷⁷ ». Cette liste témoigne à la fois de la diversité des activités, du temps et du nombre de personnes nécessaires à la concrétisation de la première étape du projet.

Comme l'affirme la journaliste Gisèle Tremblay, l'œuvre individuelle exécutée pendant les cinq mois de production du projet sert ici à l'œuvre collective finale⁶⁷⁸. Dans tous les ateliers, la créativité est de mise et l'on y produit une variété d'éléments principalement à saveur populaire. Frank Popper, à qui nous avons emprunté la notion de public créateur, entend le terme *créativité* comme désignant « la faculté de l'esprit de réorganiser certains éléments, introduits par les perceptions ou les connaissances dans le champ de la conscience, de façon à produire des opérations nouvelles et originales⁶⁷⁹ ». Photographies d'amateurs et de professionnels, musique, populaire, danses populaire, saynètes de théâtre, costumes, masques et histoire du quartier comptent parmi tant d'autres éléments qui ont été élaborés en vue de

⁶⁷⁷ Gisèle Tremblay, « Appelez-moi Ahuntsic, le Théâtre d'Environnement Intégral rides again », *Le Devoir*, 22 décembre 1973, p. 19.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ Frank Popper, *op. cit.*, p. 219.

l'événement final et qui proviennent des domaines tels les arts de la scène, les arts visuels et autres, ainsi que des sciences sociales, ce qui confère une dimension interdisciplinaire à l'œuvre. Chacune des collaborations des co-auteurs sert à forger la fête finale qui esthétise et symbolise, tout en les réunissant, les mois d'expérience individuelle et collective des membres du quartier ayant participé à l'exécution de l'environnement. Celle-ci a lieu le 21 février 1974 dans l'auditorium du cégep Ahuntsic.

Le moment est venu de célébrer l'engagement de la collectivité dans le projet créatif commun commencé en décembre 1973. On assiste à la dernière phase d'*Appelez-moi Ahuntsic*⁶⁸⁰. À propos de ce moment unique, Gilles Toupin admet qu'il s'agit « d'un spectacle dont les protagonistes sont les participants⁶⁸¹ » et que, par conséquent, il est impossible de répéter avant le spectacle. Lorsque les gens entrent dans l'auditorium du cégep, c'est une exposition de photographies prises dans le quartier, ayant pour thème « Découvrir Ahuntsic », qui se présente à eux en premier. Ils peuvent alors admirer, et, qui sait, mieux découvrir leur quartier. On y voit les rues, les bâtiments historiques, les plus récents, bref l'évolution de l'architecture urbaine, les zones plus pauvres du quartier, celles plus riches. Tout ceci rappelle les intentions de *Vive la rue Saint-Denis !* déjà évoquées. Ceux qui ont pris ces images peuvent les voir exposées pour la première fois, comme s'ils assistaient à leur vernissage. Les participant-e-s à l'événement choisissent une place où s'asseoir et assistent au décernement, par un jury, des prix de participation remis aux photographes amateurs en herbe. Un orchestre accompagne cette activité. On assiste ensuite à une courte pièce de théâtre sur les origines du quartier, créée par les participant-e-s de l'atelier d'histoire qui sont donc des amateurs. La pièce met en scène un Blanc et un Amérindien qui discutent de qui a fondé la terre d'Ahuntsic, selon une vision anticolonialiste. Les auteurs essayent de revoir l'histoire et de provoquer des réflexions sur la colonisation française du sol américain et des conflits avec les peuples autochtones. Les participant-e-s sont alors invités à échanger des idées sur les origines de leur quartier et peut-être même, pour plusieurs, à élargir leur vision. C'est par des techniques d'animation

⁶⁸⁰ Visionner à ce sujet l'émission de télévision *La vie qu'on mène*, 1974, entrevue sur le projet *Appelez-moi Ahuntsic*, Montréal, Radio Québec, Fonds d'archives de Maurice Demers. D'ailleurs, lors de cette émission, un auditeur demande à Demers s'il ne s'agit pas de néosocialisme au sein des expériences d'environnement. Demers répond positivement.

⁶⁸¹ Gilles Toupin, *loc. cit.*

socioculturelle utilisées par des animatrices communautaires professionnelles que les résident-e-s sont invités à discuter. Vêtues de costumes de clown, elles posent les questions suivantes : Est-ce que ces sont les Blancs qui ont fondé le quartier, ou les Amérindiens, ou les deux ? Qui sommes-nous ? Quelles sont les réelles origines du quartier, et celles du peuple québécois ? Qu'est-ce qu'être québécois ? Ce volet identitaire rappelle, l'ironie en moins, celui formé par les deux environnements-labyrinthes *Salon Apollo variétés* et *Québec Scenic Tour* des Fabulous Rockets mentionnés plus tôt. Une femme assez âgée raconte l'histoire de sa vie depuis son arrivée à Ahuntsic, son mariage et la naissance de ses enfants et de ses petits-enfants. Elle a décrit également l'état des rues et les commerces qui existaient autrefois. À la manière d'un passeur, elle transmet aux jeunes générations une expérience qu'elle continue de vivre, qui fait encore partie de son présent, tout en laissant comprendre qu'un monde a disparu depuis la Révolution tranquille, que la société québécoise moderne s'installe et que de nouvelles avenues sociétales voient le jour. Elle partage son expérience dans le but que les participant-e-s se l'approprient. Ce partage de mémoire vise à éliminer le fossé qui se creuse souvent entre les aînés et les jeunes. On cherche donc à créer un sentiment d'appartenance chez les membres de la communauté dans leurs lieux de vie. Les participant-e-s à la production de l'environnement ont voulu que les danses et musiques folkloriques fassent partie de la fête. Ainsi, lors de l'événement, un enfant danse une gigue et un violoniste et un accordéoniste jouent de la musique traditionnelle. Ces expériences font penser à la joie des fêtes foraines, aux rigodons de Noël et du Jour de l'an, même si la religion catholique a été mise de côté depuis quelques années.

Pendant toute la soirée, l'équipe de l'audio-visuel projette des diapositives d'images du quartier sur les murs et le plafond de l'auditorium, ce qui permet de voir les lieux urbanistiques et l'architecture du quartier auquel appartiennent les participant-e-s, tout en restant dans l'auditorium. C'est une manière symbolique de reproduire les lieux d'appartenance, comme les images vidéo et les photos dans *Vive la rue Saint-Denis !* alimentaient l'imaginaire des exploratrices et des explorateurs ludiques du labyrinthe. De plus, un rétroprojecteur permet au public de suivre la création de bandes dessinées faites sur place, car pendant une performance, deux bédéistes dessinent des planches en direct. Cette manière de travailler a été mise au point par le cinéaste d'animation Pierre Hébert. Des projecteurs mobiles éclairent aussi la salle et par moments, on voit apparaître des ombres chinoises. Tous ces effets visuels donnent

l'impression d'un environnement d'art total rempli d'éléments hétéroclites. Et, progressivement, la scène et la salle se confondent. Les gens peuvent occuper les deux lieux en plus d'intervenir selon leur gré, en parlant ou en agissant. À la fin de l'environnement, un orchestre se met à jouer et les gens dansent. L'esprit est à la fête⁶⁸². Sur les images d'archives, on voit un groupe de personnes se tenir par la main et danser en cercle, faire une ronde, comme les enfant. La neige artificielle qui tombe sur les participant-e-s est un élément s'ajoutant à l'ambiance de fête.

Comme à la fin de *Travailleurs* (1970) de Maurice Demers ou de *Vive la rue Saint-Denis !* (1971), une dernière étape rétrospective permet de dresser un bilan de cette expérience de création collective et prépare le projet suivant. Gilbert Tarrab, psychologue et professeur à l'Université de Montréal, participe à cette étape du projet. À l'issue de l'événement final, il réunit les gens pour les inciter à s'exprimer « sur ce qu'ils venaient de vivre et la façon dont leur action se répercutera sur leur vie quotidienne⁶⁸³ ». Cette stratégie d'animation culturelle est monnaie courante à l'époque. Parmi les nombreux témoignages, celui d'un comptable de métier dit ceci : « C'est très bon. Ça peut m'aider à moi comme à ceux qui veulent atteindre un épanouissement plus grand⁶⁸⁴ ». Une telle affirmation est le résultat des efforts fournis lors des débats politiques autour de la colonisation et une nouvelle compréhension de l'histoire, lors des discussions sur le patrimoine génétique et les origines du quartier, sur l'expression d'un art populaire, qui ont fait partie de *Appelez-moi Ahuntsic*. Les images d'archives donnent l'impression d'une collectivité en fête réunissant des personnes qui, isolées au départ, s'amuse ensemble et expriment leur désir d'un quartier plus humain. Après avoir brisé le carcan de la solitude grâce à l'expérience esthétique, ils apprennent à se connaître et tentent d'inventer un quartier résidentiel qui répondrait à la nécessité d'une véritable vie communautaire agréable et amicale. Mais était-ce le but de la FTEI ?

⁶⁸² Les renseignements contenus dans ce paragraphe nous proviennent du visionnement de l'émission de télévision *La vie qu'on mène*, citée plus haut.

⁶⁸³ Propos de Gilbert Tarrab cités dans : « Appelez-moi Ahuntsic, la place des arts hors de la Place-des-arts, des universités hors l'Université », *loc. cit.* Soulignons que l'artiste Francine Larivée s'est inspirée, entre autres, des méthodes de rétrospection des environnements de Maurice Demers pour son œuvre *La chambre nuptiale* (1976).

⁶⁸⁴ Émission de radio *Aux vingt heures*, 25 février 1974, animée par Yves Préfontaine, sur le projet *Appelez-moi Ahuntsic*, Montréal, Radio-Canada. Fonds d'archives de Maurice Demers.

5.3.2 Projet esthétique de Maurice Demers au sein de la Fondation de Théâtre d'Environnement intégral et les projets d'animation socioculturelle

Nous avons constaté qu'avant de réaliser *Appelez-moi Ahuntsic*, Demers a déjà travaillé avec un nouveau public de masse pour son projet *Les mondes parallèles* (1969). Ses expériences d'animation socioculturelle ont débuté cette année-là avec *Noël et la société de consommation*, mais aucun document visuel ni article de presse n'en témoigne, car les participant-e-s ont refusé d'être enregistrés ou interviewés. S'ensuit *L'amour humain* (1970), *Travailleurs* (1970), *Femme* (1971)⁶⁸⁵, qui ouvrent doucement la voie vers l'environnement à l'étude ici. Dans ces expériences, pour Demers, il est important de travailler avec les membres d'un quartier précis afin que l'impact de l'œuvre soit concret. Voilà pourquoi il emprunte une nouvelle voie et travaille avec les résident-e-s de son propre quartier, Ahuntsic. Il commence par mettre sur pied, en 1973, une association incorporée sous la loi des compagnies sans but lucratif nommée la Fondation du Théâtre d'Environnement Intégral (FTEI), qui est une sorte de centre culturel ou un lieu communautaire d'expression artistique populaire. Rappelons que Fusion des arts était aussi un organisme incorporé et que cette manière de procéder, loin d'en être caractéristique de l'*underground*, relève plutôt d'une volonté de la contre-culture à fonder des lieux parallèles au système élitiste d'expression et de travail, tout en acceptant les aides multiples de l'État. Dans le milieu artistique des années 1970 et dans le réseau des groupes communautaires, il est courant de travailler en collectif, de mettre sur pied des centres d'activités populaires et des ateliers communs⁶⁸⁶. On s'intéresse aussi à la notion rassembleuse de fête. Les patrons d'honneur de la FTEI sont Robert Abirached, Guy Beaugrand-Champagne, Gilles Hénault, Guy Rocher, Jean-Louis Roux, Jean Sarrazin et Pierre Vadeboncoeur. Maurice Richard et Marcel Rioux sont impliqués eux aussi. Rappelons que Pierre Vadeboncoeur est un des intellectuels que Meunier et Warren associent à l'éthique personnaliste. Il est intéressant de voir l'implication de l'intelligentsia progressiste catholique représentée par Vadeboncoeur et

⁶⁸⁵ Si les deux premiers ont été présentés hors des murs institutionnels officiels, *Femme* a eu lieu au Centre des arts d'Ottawa, un haut lieu de la culture, inauguré par Pierre Elliott Trudeau et fréquenté par l'élite. Ici Demers fait entrer l'art d'animation socioculturelle dans les lieux institutionnels officiels et permet aussi à ce type d'art de s'institutionnaliser tout comme ce fut le cas pour *Point zéro* avec l'environnement-labyrinthe au Musée des beaux-arts de Montréal en 1972.

⁶⁸⁶ Pensons, par exemple, à l'atelier *Graff*, à la Guilde graphique, à Fusion des arts Inc., au Groupe Déclic !, aux Fabulous Rockets, au Collectif 1^{er} Mai, au Vidéographe, au Groupe d'action graphique, etc.

Rioux dans un projet comme *Appelez-moi Ahuntsic*, ou encore par l'écrivain aux aspirations surréalistes comme Gilles Hénault ou l'homme de théâtre Jean-Louis Roux.

Nous avons pu constater précédemment que pour Demers, l'art peut être autre qu'élitiste et qu'il est ouvert à l'idée d'un art populaire. L'artiste est descendu de sa tour d'ivoire, a cessé d'incarner l'idéal du génie, pour devenir un concepteur d'environnements et un animateur. Demers s'attend à ce que le public rejoigne sa vision et produise avec lui une culture qui lui ressemble. Ce faisant, l'activité esthétique prend forme dans l'environnement réel des participant-e-s. Ces buts que Demers commence à formuler au début des années 1970, mais qui sont déjà sous-jacents dans la production des années 1960, s'incarnent de manière encore plus concrète dans la FTEI.

5.3.2.1 Sur le terrain d'un art populaire

Le but principal de la FTEI est d'organiser des événements chaque année, mais l'association ne dure que trois ans et ne réalise donc que trois projets. *Appelez-moi Ahuntsic*⁶⁸⁷ est le premier d'entre eux, *Ahuntsic* le deuxième et la *Fête populaire du Centre d'expression populaire* le troisième et dernier. Remarquons que les organisateurs présentent la FTEI comme un centre d'expression populaire. Nous sommes loin du lieu de fabrication d'une culture savante. Les trois projets sont multidisciplinaires en ce sens qu'ils débordent du cadre formel des arts visuels pour embrasser le domaine social, artistique, l'animation sociale et culturelle, etc. Les intentions de Maurice Demers, pour la FTEI⁶⁸⁸, sont formulées pour une première fois dans une charte d'organisme communautaire. Les objectifs sont la production de manifestations populaires qui unissent tous les participant-e-s dans un environnement :

Les buts généraux de la Fondation sont de donner aux gens une occasion d'être heureux, de réaliser l'harmonie entre l'homme et son environnement, sa vie en milieu urbain, de sortir l'homme de sa solitude pour communiquer de façon interpersonnelle avec la collectivité qui l'entoure pour se personnaliser, s'identifier

⁶⁸⁷ Le journal de quartier *Le courrier métropolitain* fait l'annonce du projet *Appelez-moi Ahuntsic* le 12 décembre 1973. Un numéro de téléphone (389-7456) est donné comme seul contact pour la FTEI. Le texte est anonyme.

⁶⁸⁸ Texte fondateur de la FTEI. Fonds d'archives de Maurice Demers.

et créer tout en s'exprimant. Il peut aussi retrouver certaines valeurs fondamentales de l'homme.⁶⁸⁹

Ce type d'association interdisciplinaire cherche donc à donner aux membres de la communauté d'Ahuntsic « [...] l'occasion de prendre conscience de leurs possibilités créatrices et de les mettre en œuvre et en harmonie avec leur environnement⁶⁹⁰ ». Aussi, il s'agit de montrer « [...] qu'un nouveau type de vie communautaire est possible dans un milieu urbain⁶⁹¹ », ce qui signifie que l'expérience est plus importante que le résultat final. Faire se rapprocher les gens qui résident dans le même quartier, provoquer une camaraderie entre eux et concevoir une collectivité autonome d'un point de vue culturel sont les nouvelles fonctions sociales de l'art, tel que définies par Demers :

Nos objectifs fondamentaux sont de permettre la naissance de l'homme nouveau, libre et créateur, de cet homme déjà à l'état latent dans chacun des individus, d'engendrer l'autonomie culturelle d'une communauté : de favoriser l'avènement d'une culture nouvelle et créer un nouveau style de vie communautaire urbaine.⁶⁹²

Autrement dit, et ces intentions rejoignent celles des projets néo-avant-gardistes vus précédemment dans ce chapitre, le but de l'art touche un projet intégrateur qui vise à vaincre l'isolement propre aux grandes villes nord-américaines. On cherche à mettre en échec l'individualisme généré par les sociétés capitalistes. Il est donc question de mettre en place un lieu qui permet aux résident-e-s d'un quartier de tisser des liens entre eux et de se créer un sentiment d'appartenance. C'est pourquoi toutes et tous peuvent et sont invités à participer aux projets de la FTEL. De plus, afin que les gens puissent réellement s'identifier aux projets, ce sont les résident-e-s qui, avec l'artiste, choisissent les thèmes des activités d'animation. Cette manière de procéder a été à l'origine de quelques projets antérieurs, comme je l'ai mentionné plus tôt, mais la différence réside dans le fait qu'il y a une structure organisationnelle : un organisme communautaire en règle et reconnu par l'État.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Anonyme, « Appelez-moi Ahuntsic », *La Presse*, 5 décembre 1973, p. E 19.

⁶⁹² L.F., « Appelez-moi Ahuntsic, La place des arts hors de la Place-des-arts, des Universités hors l'Université », *Forum*, Université de Montréal, 1^{er} février 1974, p. 8.

5.3.2.2 Le nouveau public de citoyen-ne-s du quartier Ahuntsic

Lorsqu'on annonce la mise sur pied de la FTEI et son premier projet dans les médias, l'organisme exprime d'emblée son souhait que les gens de tous âges participent et, comme l'a affirmé le critique d'art de *La Presse*, Gilles Toupin, « le droit à la participation créatrice et la mise en scène de ce que l'instigateur du projet, monsieur Maurice Demers, appelle le "vécu qualitatif" (c'est-à-dire tout ce qu'on vit d'essentiel) est une des visées importantes parmi tant d'autres⁶⁹³ ». Remarquons l'utilisation de l'expression « participation créatrice » pour souligner une des visées importantes des projets de la FTEI. En effet, tous les projets de la FTEI veulent donner au commun des mortels qui forme le nouveau public, la possibilité de s'exprimer en tant qu'amateurs artistiques, de se dévoiler, et de travailler ensemble dans la perspective de provoquer l'avènement du « village global », quoique bien microsocial puisqu'il se limite à un quartier d'environ 500 habitant-e-s.

Ces expériences d'animation socioculturelle culminent avec les projets de Francine Larivée et de Melvin Charney. Si Larivée se revendique de l'animation socioculturelle, il en va autrement pour Charney. Toutefois, tous deux investissent un terrain artistique dans lequel l'art comporte une fonction sociale précise, celle de permettre à l'individu de prendre possession de son quotidien. Débutons par l'œuvre de Larivée.

5.4 Francine Larivée et *La chambre nuptiale* (1976)

Dans son livre *Vous êtes tous créateurs ou Le mythe de l'art*, Yves Robillard encense et consacre *La chambre nuptiale*. Il la considère comme relevant du nouvel art initié par Fusion des arts en 1971, soit « l'œuvre dite d'animation⁶⁹⁴ », selon ses termes. Ce faisant, il établit une filiation historique et idéologique entre Larivée et son propre collectif. C'est pourquoi, à titre de critique d'art, il a été le plus fervent défenseur de

⁶⁹³ Gilles Toupin, « Gens de partout, Ahuntsic vous attend ! », *La Presse*, 21 février 1974, p. C2.

⁶⁹⁴ Yves Robillard, *Vous êtes tous des créateurs ou le mythe de l'art*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 30-31.

l'œuvre dans les médias⁶⁹⁵ au moment où elle a été produite. Pour lui, cet environnement est une forme d'expression artistique populaire qui refuse les médiums traditionnels pour être présentée hors des murs institutionnels officiels. Nous verrons dans cette étude que, malgré le fait que cette expression artistique, peu commune en arts plastiques et pratiquée principalement par des artistes qui assignent à l'art une fonction émancipatrice, ait trouvé d'autres lieux de présentation que ceux traditionnels, elle est ici la matérialisation des enjeux et tendances historiques en matière d'étatisation de la culture, dans le cadre de la mise en place du paradigme de la démocratie culturelle. Elle correspondrait également, selon certaines caractéristiques, au paradigme de la démocratisation de la culture. C'est dire que l'environnement relève des notions de l'art populaire et de l'art savant, qu'il se réalise avec l'assentiment des institutions culturelles et artistiques diverses d'un champ de l'art élargi et qu'il rejoint d'abord des publics néophytes et mais aussi des publics savants.

C'est en analysant les intentions de Francine Larivée et le rôle qu'elle accorde aux nouveaux publics dans l'accomplissement du projet que nous allons présenter l'environnement et la performance des exploratrices et explorateurs des lieux. Les entrevues et déclarations faites par l'artiste dans les médias ainsi que les documents relatifs à son collectif GRASAM sont une précieuse source d'information quant aux intentions esthétiques de l'artiste. Quels sont les publics de *La chambre nuptiale* ? Hormis les spécialistes comme Yves Robillard, par exemple, qui sont allés voir l'œuvre, les participant-e-s sont les consommatrices et les consommateurs des centres d'achats, plus précisément celles et ceux du Complexe Desjardins et de la Place des arts, ou encore des passant-e-s qui traversent ce nouveau centre économique et culturel. Lorsque l'environnement sera présenté à Terre des Hommes, il atteindra un public semblable à celui visé par *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles* et *Le pavillon du synthétiseur*, soit un public de consommation de masse. En 1982, exposée au musée, l'œuvre touchera un public d'initiés. Nous verrons comment Larivée réactive le projet esthétique avant-gardiste politisé en envisageant la fonction émancipatrice de l'art en tant qu'activité sociologique et en assignant de nouveaux rôles à l'artiste et au public. Nous donnerons une attention particulière à l'impact du Complexe Desjardins, lieu

⁶⁹⁵ Voici les articles les plus importants sur le sujet écrits par Robillard : Yves Robillard, « Du courage, est-ce trop demander à un jury... ? », *Le jour*, mars 1977, p. 36-37 ; Yves Robillard, « La chambre nuptiale de Francine Larivée », *Vie des Arts*, no 89, 1977, p. 25 ; Yves Robillard, « La chambre nuptiale, une œuvre d'animation », *Le Jour*, 1977, p. 28.

d'accueil de l'œuvre, sur le processus de médiation et de légitimation de l'art d'animation socioculturelle et de conscientisation sociopolitique, par rapport aux fondements idéologiques de ce centre économique du centre-ville de Montréal. Il sera question, en dernier lieu, d'établir des rapprochements entre les intentions de l'artiste et les stratégies des politiques culturelles en ce qui a trait à la notion de public, puisque les idées promues par l'artiste sont en synchronie avec celles défendues par les politiques culturelles, qu'il s'agisse d'un art populaire ou d'un art savant rendu accessible à l'ensemble des citoyen-ne-s.

5.4.1 L'exploration de l'environnement et la prise de conscience sociale et politique

Conceptualisée dans le cadre de l'Année de la femme par Francine Larivée et terminée l'année suivante (1976) avec le Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les média de communication (GRASAM), *La chambre nuptiale* est le premier environnement de l'histoire de l'environnement artistique québécois à avoir été réalisé par une femme⁶⁹⁶, voire la première œuvre sociologique québécoise. Mais comme l'énonce la thèse du sociologue H. S. Becker⁶⁹⁷ sur les mondes de l'art, la production d'une œuvre est soutenue par différents agents artistiques sans lesquels celle-ci serait tout simplement impensable. Il faut donc préciser que *La Chambre nuptiale* est le fruit d'une soixantaine de personnes, artistes, sculpteurs, dessinateurs, maquettistes, costumiers, décorateurs, accessoiristes de théâtre, etc. qui ont donné 70 000 heures de travail⁶⁹⁸. Tout comme *Les maisons de la rue Sherbrooke*, l'environnement est présenté

⁶⁹⁶ Bien entendu, il s'agit d'un environnement féministe, mais nous ne pouvons pas affirmer qu'il a été le premier au Québec. Si on se réfère à l'œuvre de Maurice Demers *Femme* (1970) sur les conditions de vie et d'oppression des femmes, nous nous rendons compte qu'il est conçu suivant une sensibilité féministe. De plus, des groupes de femmes ont supporté Demers dans son entreprise et ont assumé le processus de création avec l'artiste comme Pol Pelletier, par exemple.

⁶⁹⁷ H. S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁶⁹⁸ GRASAM : Conception et coordination : Francine Larivée. Atelier de peinture et de couture – cheffe d'atelier : Nicole Chenut. Atelier de sculpture – cheffe d'atelier : Marie Fauteux. Atelier d'aménagement – chef d'atelier : Richard Côté. Atelier de Couture : Renée April, Suzelle Baltazar, Jocelyne Chabot, Yvette Daneau, Monique Dussault, Andrée Gaboury, Lucie Pelletier, Brigitte Pelletier, Jacqueline Rousseau. Atelier de peinture : Andrée Leblanc, Nicole Morisset, Micheline Pelletier, Paul St-Jean, François Vincent. Atelier de sculpture : Bertrand Casaubon, Serge Cournoyer, Bertrand Denis, Guy Deschênes, Chantal Dubé, Jacques Durand, Chantal Dussault, Maryelle Faulkner, Charlotte Fauteux, Jean Garceau, Odette Gauvreau, France Houle, Michel Lagacé, Dominique Landry, Jim C. Lewis, Michel Marois, Normand Moffat, Serge Otis, Lise Ouimet, Etienne Ozan, Chantal Pépin, Hervé Philippe,

dans le cadre des Jeux olympiques de Montréal en 1976. Le Complexe Desjardins est le premier lieu à l'exposer. Ensuite, ce sera le Carrefour Laval, (1976), le pavillon du Québec *Art et société* de Terre des Hommes (1977) et le Musée d'art contemporain de Montréal (1982)⁶⁹⁹.

En produisant cet environnement, Larivée et son groupe visent deux objectifs : remettre en question les stéréotypes sexistes qui déterminent socialement ce qui est une femme et ce qui est un homme, dans le contrat de mariage ou ailleurs, et promouvoir l'activité artistique comme outil de communication sociologique⁷⁰⁰. C'est pourquoi leur environnement d'animation socioculturelle se situe aux frontières de l'art, des sciences sociales et de la communication. Dans le cadre de cette analyse, nous tiendrons surtout compte du premier lieu d'exposition, mais nous considérerons certaines données relatives aux autres expériences de médiation de l'œuvre.

En plein cœur de la grande place du complexe administratif et commercial de la Place Desjardins, trône une chambre nuptiale aux formes on ne peut plus inusitées. Ni sculpture, ni peinture, un environnement blanc, une structure circulaire fermée munie d'un couloir invite le public à pénétrer dans son antre. Jocelyne Aubin, auteure d'un mémoire de maîtrise sur *La chambre nuptiale*, raconte que cette forme reprend l'idée de celle des pavillons de l'Expo 67 et que c'est une manière, non seulement d'évoquer un souvenir, mais « [...] d'ouvrir *La chambre nuptiale* au public québécois, la lui offrant sous une forme familière [...] »⁷⁰¹. Yves Robillard⁷⁰² écrit que la visite se fait par petits groupes d'une trentaine de personnes qui visionnent tout d'abord un diaporama sonorisé dans lequel Larivée expose ses intentions. On montre aussi les

Philippe Pointard, Mario Poirier, Dominique Roland, Daniel Roy, Robert Saucier, Maurice Trépanier, Peter Zalai. *Atelier d'aménagement* : Réal Bellemare, Catherine Brunelle, François Gariépy, Pierre Gougeon, Yves Lapointe, Marie Ouellet, Michel Therrien, Paul Therrien. *Photographie* : Serge Laurin, Marc Cramer. *Graphisme* : Carol Chassé. *Musique* : Michel Madore. *Éclairage* : Maurice de Ernsted. Fonds d'archives de Francine Larivée au Service d'archives de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM).

⁶⁹⁹ L'exposition féministe collective dans le cadre de laquelle Larivée expose son environnement s'intitule *Art et féminisme* et est organisée par l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour.

⁷⁰⁰ Voir document *Description du projet*. Fonds d'archives de Francine Larivée au Service d'archives de l'Université du Québec à Montréal.

⁷⁰¹ Jocelyne Aubin, *La chambre nuptiale*, mémoire de maîtrise en études des arts, 1994, Université Concordia, p. 66.

⁷⁰² Yves Robillard, « *La chambre nuptiale* de Francine Larivée », *loc. cit.*, p. 76. Cette description concerne l'œuvre à Terre des Hommes.

réactions des visiteurs précédents avant que le public présent puisse à son tour explorer l'environnement à proprement parler. À la sortie, un court film d'animation les attend et pour finir, on leur demande de remplir un formulaire et de participer à une discussion d'environ une demi-heure. Mais avant d'en sortir, commençons par y entrer.

Juste au-dessus des visiteurs, « à la porte d'entrée deux corps fragmentés. Celui d'une femme et de son bébé naissant, sont suspendus⁷⁰³ », décrit l'historienne d'art Diane Guay. C'est la première fois, si on se fie aux représentations de la nativité en histoire de l'art, que l'acte de l'accouchement est uniquement représenté par le bas du corps féminin avec une tête d'enfant qui sort du vagin. Un commencement... qui sait ? C'est probablement là que tout débute, sans que le social n'ait encore pu intervenir ; la vie de l'être humain socialement asexué. C'est là aussi le début de cette expérience esthétique. On entre, un par un, dans l'étroit couloir en forme de spirale rappelant la forme du cordon ombilical. Il est orné de 73 personnages-sculptures hyperréalistes, mais de dimensions humaines, qui ont des articulations, bras et jambes en polyuréthane. Ces sculptures ont été conçues à partir de modèles vivants et font référence aux figures des célèbres portes de l'enfer de Rodin⁷⁰⁴. Viennent-elles hanter le public ? Elles illustrent des mises en situation des diverses étapes de la vie humaine — la naissance, l'enfance et l'âge adulte —, les comportements de dépendance émotive et sexuelle ainsi que des émotions. Les visages couverts de latex sont maquillés de façon saisissante. Outre leur apparence réaliste, chacune des statues adopte une attitude sociale dans les expressions corporelles et faciales⁷⁰⁵. La troublante ressemblance avec la réalité est stratégique. Larivée veut susciter un sentiment d'identification chez le public. Diane Guay dirait que l'effet est obtenu grâce à l'approche sociologique de l'artiste puisque « chaque étape du développement physique est située dans un champ sémantique spécifique [...] »⁷⁰⁶. Si, dès le départ, dans cette première salle, le public

⁷⁰³ Diane Guay, « Parler d'elles à partir d'elles-mêmes », dans Rose-Marie Arbour (dir.), *Art et féminisme*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982, p. 36.

⁷⁰⁴ *De Rodin au polyuréthane*, Communiqué de presse de GRASAM, Fond d'archives de Francine Larivée au Service d'archives de l'Université du Québec à Montréal.

⁷⁰⁵ Afin de donner du réalisme à ses figures, Larivée a effectuée une recherche pointue sur les comportements et expressions corporelles des hommes et des femmes à partir de figurants et des images dans les revues, les journaux, etc. À cet effet, j'invite la lectrice et le lecteur à consulter le Fond d'archives de Francine Larivée au Service d'archives de l'Université du Québec à Montréal. La recherche de Larivée sur les comportements humains incarnés dans les expressions corporelles est exceptionnelle et relève à la fois d'une étude sociologique et anthropologique.

⁷⁰⁶ Diane Guay, *op. cit.*, p. 36.

explorateur peut se reconnaître dans les attitudes des personnages, il est alors plus aisé de l'amener à se positionner, à la fin du parcours, en faveur ou en défaveur des modèles stéréotypés des genres sexuels sociaux féminin et masculin qui y sont représentés et dont le contrat de mariage assume la pérennité. À cet espace physique aux tonalités de blanc et de beige, vient s'ajouter une bande sonore de souffles, de soupirs, etc. qui ajoute au réalisme. Les hommes et les femmes qui déambulent dans ce couloir peuvent alors débiter, à l'aide de tous les dispositifs, une remise en question de leur identité sexuelle socialement acquise.

Ce corridor, qui fait aussi penser aux méandres labyrinthiques des Fabulous Rockets et de Fusion des arts, conduit à la deuxième salle de l'environnement, une chambre circulaire de neuf mètres de diamètre, la chambre-chapelle ou encore la chambre nuptiale à proprement parler. C'est là que le public devient davantage conscientisé et prend une position politique⁷⁰⁷. Si, dans le couloir des déroutantes gargouilles humaines, Larivée s'inspire soit de l'art de Rodin notamment des Portes de l'Enfer, soit de la période médiévale et du courant hyperréaliste pour ce qui des expressions des corps, dans cette salle circulaire aux tonalités dorées et munie d'un dôme, l'artiste évoque les environnements baroques des églises du XVII^e siècle. La raison principale de ces citations, et c'est d'ailleurs ce qui octroie un aspect intellectuel, savant et postmoderne à l'œuvre, est d'ordre idéologique puisqu'il y est question de dénoncer l'institution du mariage tel que commandé par l'Église catholique, ou encore de remettre en question la cellule de base de l'organisation sociale canadienne (le couple homme femme)⁷⁰⁸. Larivée cherche à mettre en évidence le rôle que cette institution joue depuis des centaines d'années dans la répression de l'autonomie des femmes et dans la formulation des stéréotypes sexistes masculin et féminin.

Extrêmement chargée, cette pièce est surtout composée de trois autels — celui de la femme, celui de l'homme et celui du couple — enjolivés de grandes étoffes de satin brodé. Les figures qui y sont peintes représentent les réalités subies par les hommes et les femmes, selon le point de vue de l'artiste. Le contenu de ces tableaux

⁷⁰⁷ Jocelyne Aubin écrit que, lors de la présentation de l'œuvre, l'animation se faisait dans la salle 2. Ce ne sera pas le cas pour les autres expériences où l'animation aura lieu dans la salle 3, à la sortie. Jocelyne Aubin, *La chambre nuptiale*, mémoire de maîtrise en études des arts, Université Concordia, 1994.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 1.

remet en question les cultes, les idéaux féminin et masculin et la réalité⁷⁰⁹. Au centre de la pièce, à la manière du baldaquin du Bernin et placé au-dessus des participant-e-s, se trouve un lit-caveau mortuaire où deux automates font l'amour en habits de mariés. Sous le lit suspendu, gît une sculpture représentant une femme inanimée, évoquant les figures féminines préraphaélites dont le visage sommeille entre la vie et la mort. Outre le fait que c'est par des images symboliques que Larivée livre son discours, le message ne peut être plus clair ; le mariage institutionnalisé et sexiste détruit le couple. En effet, pour l'artiste,

[...] l'enfer, c'est le mariage ! C'est aussi "l'amour-bonbon" sur lequel la société actuelle, à travers les rapports de couple légalisés, base son fonctionnement social, politique, économique. Puis l'intimité atteinte, le mariage étant perçu non comme un commencement mais plutôt la fin de tout, les individus renoncent rapidement à parvenir à l'intégralité de l'être pour s'abandonner à des comportements stéréotypés. Bref, on commence à s'engourdir, puis on s'aliène.⁷¹⁰

C'est ce qu'elle tente de faire comprendre à son public qui n'a d'autre choix, à cette étape-ci du parcours, que d'en prendre conscience, et d'adopter ou de rejeter ce message féministe. Marquant une nuance pertinente entre l'art féminin et l'art féministe, l'historienne de l'art Thérèse Saint-Gelais écrit que

L'art féministe est un art politique et, comme toute forme d'art politique, son contenu doit être clair. Ce qu'il exprime est d'abord et avant tout du féminisme. L'imagerie féministe provient du monde féminin et, plus particulièrement de l'expérience biologique et sociale féminine. Cela signifie l'expérience des règles, de l'accouchement, du viol, des professions réservées à la femme telles celles de ménagère, d'aide domestique, de secrétaire, etc. L'art féministe se consacre à la représentation de ces expériences; selon le cas, il en dénonce les aberrations, comme dans l'expérience du viol par exemple, ou il en exalte la beauté, le mystère, comme dans celle de l'accouchement.⁷¹¹

⁷⁰⁹ À titre d'exemple, l'autel du couple étale les idéaux prolongés par le cinéma, la moquerie des cadeaux de mariage et la réalité quotidienne des femmes et des hommes. On y voit le travail ménager pour elle et le support financier pour lui. D'autres corps, des couples sans visage, s'enlacent sur cet autel de l'amour-passion. Sur l'autel de l'homme et sur celui de la femme, sont peintes des images de casseroles, bouilloire, plat à fondue, bref, une panoplie d'objets indispensables au jeune couple, mais qui peuvent aussi faire partie d'un processus d'aliénation des femmes au travail domestique. Diane Guay a décrit et analysé l'œuvre dont les trois autels suivant un point de vue féministe. Nous conseillons à la lectrice et au lecteur de se référer à son texte pour d'amples détails : Diane Guay, *op. cit.*, p. 36-38.

⁷¹⁰ *De Rodin au polyuréthane*, Communiqué de presse de GRASAM, Fond d'archives de Francine Larivée au Service d'archives de l'Université du Québec à Montréal.

⁷¹¹ Thérèse Saint-Gelais, «Remarques sur l'art féminin et l'art féministe», dans *Art et féminisme*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982, p. 151.

Larivée, comme nous l'avons vu plus tôt à travers l'analyse de la participation dans les salles un, deux et trois, expose les réalités féminines et dénonce les aberrations d'une société sexiste. C'est aussi le cas dans la dernière partie du parcours où l'on projette un film qui traite de l'autonomie des deux genres sexuels à l'intérieur de la famille. Avec cette projection, l'artiste désire, quant à la conscientisation politique du public,

[...] ouvrir des horizons qui permettraient à plusieurs d'assumer leur réalité individuelle et collective dans de nouveaux types de relations humaines. En fait, ce projet constitue une traduction concrète d'un des problèmes si souvent soulevés par beaucoup d'organismes promoteurs de l'Année Internationale de la Femme, un des problèmes tributaires de la situation malsaine et aliénante dans laquelle nous vivons.⁷¹²

Ainsi, soit le public de *La chambre nuptiale* adhère au propos de l'artiste, soit il le dénonce, mais il ne peut aucunement demeurer indifférent une fois qu'il y est entré. Lors des discussions, suivant une approche sociologique, les participant-e-s sont invités à remplir un formulaire de sondage sur leur expérience et leur exploration des lieux, dont sont tirées les statistiques suivantes.

5.4.2 Des statistiques et des commentaires

Le nombre de personnes qui ont exploré *La chambre nuptiale* à l'été 1976 s'élève à 8 000, selon les informations de Jocelyne Aubin. À l'été 1977, on compte 22 000 personnes⁷¹³. Plus de 20 000 visiteurs l'ont vue au Musée d'art contemporain de Montréal en 1982. Larivée raconte que, dans l'ensemble, le public est composé de familles, de groupes d'adolescent-e-s, de célibataires, de groupes d'ami-e-s, etc.⁷¹⁴.

⁷¹² De Rodin au polyuréthane, communiqué de presse de GRASAM, *op. cit.*

⁷¹³ Jocelyne Aubin, *op. cit.*, p. 36-37.

⁷¹⁴ Une animatrice accueillait le public, présentait l'œuvre et animait la discussion, mais vu le nombre de visiteurs et le peu de personnel fourni par le musée, l'expérience n'a pu être vécue ainsi par tous les participants; 2 000 personnes visitaient le musée chaque jour, mais l'œuvre avait une capacité d'accueil de 450 personnes. Dans l'ensemble, les animatrices ont été recrutées dans les départements de psychosociologie de la communication, d'animation et d'arts de l'UQÀM. Plusieurs ont été formées par GRASAM pour ce type d'expérience et les rencontres avaient lieu dans les bureaux de Consult-Action du Conseil du statut de la femme. Lire le *Rapport sur l'animation de La chambre nuptiale présentée au Musée d'art contemporain dans le cadre de l'exposition "Art et féminisme" du 11 mars au 5 mai 1982* et les critiques que Francine Larivée émet contre le MAC pour la présentation de l'environnement au musée

Dans le cadre d'un cours de sociologie de l'art à l'UQÀM, Larivée effectue l'analyse des données des questionnaires compilés à Terre des Hommes⁷¹⁵. Même si ces statistiques ne sont pas celles du Complexe Desjardins⁷¹⁶, nous insistons pour en donner ici un aperçu, car à notre connaissance, il n'existe pas d'autre œuvre sociologique pour laquelle une analyse préliminaire des données concernant le portrait et l'expérience du public a été faite et rendue publique. Larivée y précise, entre autres, les origines sociales⁷¹⁷, l'âge et le sexe des répondant-e-s au questionnaire. Voici donc le visage du public de l'œuvre. Sur 3 549 répondant-e-s, 3 359 ont répondu à la question d'appartenance de classe : petite bourgeoisie : 47,7 % ; prolétariat : 37,4 % ; bourgeoisie : 3,8 % ; et sous-prolétariat : 3,7 %. Si l'on additionne certains chiffres en respectant la dichotomie traditionnelle entre classe ouvrière et bourgeoisie, on constate que la classe haute représente 51,5 %, soit la majorité du public qui a visité l'œuvre. Les pauvres comptent pour 41,1 % de la totalité. Ce qui signifie que c'est principalement une élite qui a vu l'environnement à Terre des Hommes. Mais la quantité de prolétaires qui l'ont explorée n'est pas non plus négligeable, comme l'a constaté Larivée. Peut-on pour autant affirmer que l'œuvre s'adresse aux masses et a été fréquentée par celles-ci, comme le prétend l'artiste dans son rapport ? Une telle conclusion nécessite plus de rigueur méthodologique et une définition du terme « masse » indifférente à l'appartenance de classe sociale, mais il est clair que ce sont les plus aisés - la bourgeoisie et la petite bourgeoisie - et ensuite seulement les moins nantis économiquement qui se sont intéressés à l'environnement à Terre des Hommes.

où il est quelque peu défiguré et où les intentions esthétiques et politiques sont écartées. Fonds d'archives Francine Larivée au Service d'archives de l'UQÀM.

⁷¹⁵ Francine Larivée, travail de session pour le cours HAR 9006, « Sociologie de l'art : étude d'un cas de diffusion », professeur : Barry Lord, Étudiante : Francine Larivée, Sujet : Analyse sommaire des questions 1, 2, 23, 24, 25 et 26 du questionnaire – *Chambre nuptiale*, septembre 1979, UQÀM. Fonds d'archives Francine Larivée. Service d'archives de l'UQÀM.

⁷¹⁶ Il y a un manque de rigueur scientifique et méthodologique dans le traitement des données, dont Larivée est d'ailleurs consciente.

⁷¹⁷ Dans son analyse des données, le sous-prolétariat réunit des assistés sociaux, des retraités et des chômeurs ; la petite bourgeoisie est formée d'étudiants, de cols blancs, de professionnels et de semi-professionnels, de policiers et de soldats et de religieux ; le prolétariat est composé de ménagères, de manœuvres, de cultivateurs, d'ouvriers, d'artistes et d'artisans, d'ouvriers spécialisés, de cols bleus et de journaliers ; la bourgeoisie est composée de cadres. Voir *Index des données informatisées pour les questionnaires de La chambre nuptiale*, *Système UQ-Kronos\Remcom (2.55) cyber 171-SPSS* en date du 26-6-79. Fonds d'archives Francine Larivée. Service d'archives de l'UQÀM.

La quasi majorité, soit 44,7 %, de la *clientèle*, pour reprendre le terme utilisé par Larivée dans son rapport, appartient au groupe d'âge 13-30 ans dont 14 % de prolétaires et 26,7 % de petit-bourgeois. Si l'œuvre s'adresse principalement à cette population, elle suscite aussi de l'intérêt parmi les autres groupes d'âge. Chez les 18-30 ans, 25,4 % sont des femmes et 19,4 % des hommes. Les femmes comptent pour la grosse majorité du public de l'œuvre qui ont répondu au questionnaire, soit 61,8 % de femmes contre 38,2 % d'hommes. Si l'on suppose que le Complexe Desjardins est un lieu de passage ouvert à toutes et tous, contrairement à Terre des Hommes qui exige un droit d'entrée, peut-on vraiment affirmer que le prolétariat et le sous-prolétariat sont davantage représentés que l'élite dominante ? Une telle question dévoile une hypothèse sous-jacente, à savoir qu'au centre-ville et près d'une station de métro, l'œuvre a probablement été vue par une faune urbaine plus diversifiée que les consommateurs de loisirs de Terre des Hommes. Néanmoins, sans une analyse exhaustive des données, cette hypothèse est confinée à l'ordre du probable. Hormis ces chiffres, qu'en est-il de la contribution réelle de l'œuvre à la remise en question des modèles sociaux stéréotypés par le public ?

De manière générale, à Terre des Hommes, le public apprécie surtout les deux premières sections de l'environnement. À cet effet, Jocelyne Aubin rapporte que

Des commentaires des animateurs et animatrices, j'aurai retenu que des personnes sortiront bouleversées de *La chambre nuptiale*, d'autres voudront s'en échapper et fuiront l'animation; plusieurs viendront s'asseoir, écouteront attentivement ou s'engageront dans les discussions; certains voudront des explications sur l'œuvre; d'autres voudront la lire. S'il y en a qui savent articuler leurs commentaires et leurs expériences, d'autres parfois touché(e)s de manière évidente, n'y arrivent pas. D'après Nicole Chenut, ce seront surtout les femmes qui participeront aux discussions, les hommes se diront souvent intéressés mais non concernés.⁷¹⁸

Dans les multiples appréciations, citons celle d'une enseignante mariée de 20 ans. C'est la deuxième partie de l'œuvre qui a retenu son attention, soit la chambre nuptiale même. Touchée, l'enseignante a écrit dans les commentaires :

Il faut que je change. Les problèmes illustrés dans le corridor ainsi que les rôles illustrés dans la chambre nuptiale reflètent exactement les problèmes de définition et de détermination de mon sexe aujourd'hui le 10 juillet 1977. En sortant de la chambre nuptiale, je me suis dit qu'il fallait que je sorte du moule dans lequel ma

⁷¹⁸ Jocelyne Aubin, *op. cit.*

mère, mon mari et moi-même m'ont confinée. Je veux être fière de moi-même à l'avenir. Je commence demain après une bonne nuit de sommeil.⁷¹⁹

Hors de tout doute, si le public ne coopère pas, l'œuvre demeure inachevée, puisqu'elle sert à changer la perception des comportements acquis et leur transformation. Le témoignage de la jeune enseignante est une preuve de cette vocation. Larivée a créé un environnement qui invite les membres du public à explorer les lieux et à prendre conscience de leurs conditions politiques et sociales en tant qu'hommes ou femmes, lors de leur participation aux échanges, discussions et au sondage par questionnaire. Ceux-ci peuvent aussi, par la suite, rencontrer sur place des représentants d'organismes communautaires⁷²⁰ qui permettent, comme nous en informe la journaliste Louise Lachapelle, « [...] à ceux qui le désirent, de poursuivre leur démarche⁷²¹ ». Cette prise de conscience et cette participation politique se font hors des murs institutionnels officiels pour l'exposition en centres d'achats et à Terre des Hommes, mais ce n'est pas le cas en 1982 lorsque l'œuvre est présentée au MAC, où le public est également convié à répondre au sondage. Dans l'ensemble, comme le suggère la thèse défendue par Louis Jacob, le public assume un rôle de participation politique puisque, peut importe sa prise de position, celle-ci fera partie de son nouveau parcours dans la vie réelle. À ce sujet, Diane Guay suggère que le public explorateur contribue à la structuration du projet sociopolitique⁷²² de l'artiste puisque pour Larivée, « [...] l'art est un outil de combat politique⁷²³ ». Mais pourquoi veut-elle faire de la guérilla culturelle à travers l'art sociologique ?

⁷¹⁹ Consulter *Questionnaire-Chambre nuptiale*, Fonds d'archives Francine Larivée. Service d'archives de l'UQÀM. Ce formulaire sert à « mesurer l'efficacité » de l'œuvre et à déterminer sa future orientation en fonction de ce qui est inscrit sur le document adressé au public. Nous invitons le lecteur à consulter ces questionnaires et l'entrevue accordée à l'émission de radio « Femme d'aujourd'hui », enregistrée le 26 octobre 1977, réalisation Franck Duval. Plusieurs participants se prononcent sur le sujet du couple après avoir vu l'œuvre, parmi lesquels Lucie Côté, Nicole Valiquette, Yvette Harvey, Ronald Brunelle, Jocelyne Bélanger, Paulette Lacoste, Rose-Aimée Bédard, Judith Renaud et Pierre Rousseau. Fonds d'archives Francine Larivée. Service d'archives de l'UQÀM.

⁷²⁰ Larivée a fait appel aux organismes suivants pour réaliser le pavillon : le Centre des femmes du quartier, le Centre des Femmes, la Fédération des femmes du Québec, SOS Garderie, la Librairie des femmes d'ici, le journal Têtes de pioche, le Comité avortement contraception, les Éditions du Remue-Ménage, les grandes centrales syndicales CSN, FTQ et CEQ, nombre de CLSC, le Carrefour des familles monoparentales, l'Association planning familial, SOS famille, etc. Un certain nombre a été invité pour organiser des kiosques d'information.

⁷²¹ Louise Lachapelle, *loc. cit.*

⁷²² Diane Guay, *op. cit.*, p. 38.

⁷²³ Francine Larivée, « Francine Larivée », dans *Art et féminisme*, *op. cit.*, p. 116.

5.4.3 Francine Larivée et son projet esthétique

5.4.3.1 Une nouvelle approche sociologique de la fonction émancipatrice de l'art

Les objectifs exposés dans les lettres patentes du collectif GRASAM sont clairs :

1. Grouper en association les personnes intéressées à la recherche en sociologie et à l'action sociale par l'art et les médias de communication, et de promouvoir leurs connaissances dans la pratique de cette science ;
2. Organiser, tenir des conférences, réunions, assemblées, expositions pour la promotion de cette science dans le public en général ;
3. Imprimer, éditer, distribuer toutes publications pour les fins ci-dessus ; établir une bibliothèque de publications se rapportant ou connexe à cette science.⁷²⁴

Si l'on se fie à ces spécifications de la corporation, GRASAM et Larivée se servent de l'art et des médias de communication pour faire de la recherche sociologique et de l'action sociale. Cette artiste a une fascination pour l'environnement d'animation socioculturelle qu'on a vu naître avec Fusion des arts Inc., Serge Lemoyne, Maurice Demers, entre autres, mais elle l'a rendu plus scientifique. Déjà dans l'expérience de Maurice Demers *Appelez-moi Ahuntsic*, on a vu des techniques des sciences sociales être introduites dans le champ de l'art, comme celle du *feedback*. Cette technique est reprise par Larivée, mais de manière plus méthodique et développée grâce aux techniques d'enquête comme le sondage par questionnaires. Jocelyne Aubin nous informe du fait que Francine Larivée a reçu sa formation en histoire de l'art à l'UQÀM, d'une équipe professorale contestataire désirant que l'art s'ancre dans le champ social, et conclut qu'avec son pavillon, Larivée a mis en pratique ces convictions⁷²⁵. Même si le concept d'art sociologique semble être la voie empruntée par Larivée, dans les documents consultés, rien ne nous l'indique. Quoiqu'il en soit, à la lumière des manifestes d'art sociologique, l'œuvre de Larivée répond de cette nouvelle tendance qui flotte dans l'air du temps.

⁷²⁴ Lettres patentes de la coopération GRASAM, p. 3. Fonds d'archives Francine Larivée au Service des archives de l'UQÀM.

⁷²⁵ Jocelyne Aubin, *op. cit.*, p. 15.

La paternité du concept d'art sociologique, échafaudé dès 1971, est attribuée au sociologue et artiste français Hervé Fischer⁷²⁶ qui remet en question la pratique artistique en tant que mystification. Il utilise la théorie sociologique de l'art pour ce faire ou, autrement dit, il retourne la théorie sociologique de l'art contre l'art lui-même et contre son fonctionnement idéaliste dans la société. S'opposant à l'art conceptuel, selon Fischer, l'art sociologique replonge l'art dans la réalité sociale, et c'est parce qu'on tente entre autres de rejoindre le public que l'art sociologique contiendrait une force de frappe importante dans son rôle social de transformation de la réalité :

Considérant comme un cul-de-sac de l'art contemporain cette position élitiste ésotérique où l'artiste estime inévitable le ghetto de l'art, nous pensons qu'il est absolument nécessaire de retrouver la possibilité d'une communication efficace avec un public large, faute de quoi l'art s'enferme dans un art pour l'art individualiste ou scolastique et renonce à la tâche urgente de la transformation des attitudes culturelles et des rapports sociaux. Il faut donc, sur ce point comme sur d'autres, changer l'art.⁷²⁷

Il va sans dire que, pour Fischer, constituer la sociologie de l'art en action, en pratique artistique, c'est nier le maintien du cloisonnement traditionnel entre la critique d'art et l'artiste. Dans l'art sociologique, l'artiste est autocritique et par conséquent, il remet en question la notion d'inspiration et ce qu'il produit : sa finalité. La création n'est donc pas une inspiration, mais un travail. Ainsi, l'art sociologique est une pratique critique selon les termes du sociologue qui oppose la pensée idéaliste à l'approche matérialiste adoptée par les sciences sociales⁷²⁸. Afin de mieux comprendre ce concept d'art sociologique, il est nécessaire ici de faire un détour par les manifestes. Dans un texte diffusé en juin 1974, on peut lire quelques principes de base de l'art sociologique qui mettent en évidence des liens entre l'expression et la pratique artistiques et la société qui les produit :

- Nouvelle *sensibilité* au donné social (non plus la mythologie, le dessin, la couleur, le nu féminin, le paysage, le lyrisme, la couleur, la technologie, etc.). Les nouveaux cadres de cette sensibilité ne sont plus ceux du rapport de l'homme individuel au monde, mais du rapport de l'homme à la société. Cette sensibilité est

⁷²⁶ Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Belgique, Casterman, 1977. Voir aussi texte en ligne : http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art.html.

Page consultée en ligne le 18 juillet 2011.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 12.

- liée au processus actuel de *massification* engendré par la poussée démographique, les structures urbaines, l'environnement technologique, les mass media.
- Mise en évidence de la signification et de la fonction idéologique de la production artistique.
 - Recours à une *théorie sociologique matérialiste de l'art*.
 - Volonté d'opérer une rupture avec la fonction traditionnelle de l'art au service de la classe dominante.
 - Cette rupture implique une nouvelle pratique artistique vis-à-vis des supports (musée, galerie, objets d'art) et du public.
 - Les démarches sociologiques de l'art sont nécessairement *critiques*. Elles doivent être matérialistes et viser à la transformation des rapports sociaux.
 - Elles prennent en considération les attitudes idéologiques des publics auxquels elles s'adressent.
 - L'art sociologique fait apparaître un thème nouveau dans l'histoire de l'art celui de la *communication*, qui est aussi une pratique nouvelle.
 - Cette communication peut recourir à diverses méthodes qui ont été notamment jusqu'à présent : pratique *socio-pédagogique*, *animation*, *enquête*.
 - Cette communication peut recourir à divers media : l'objet, l'image médiatisée (photographique notamment), le corps, l'envoi postal, le *video-tape*, l'événement.⁷²⁹

Un des aspects importants de ce type d'art que Larivée semble prôner également en 1976 à la lecture des lettres patentes de GRASAM, réside dans le fait qu'il accorde une importance cruciale au public à qui il s'adresse et aux nouvelles manières de communiquer. À ce propos, Fischer affirme que :

L'art sociologique tient compte des attitudes idéologiques traditionnelles des publics auxquels il s'adresse. Il recourt aux méthodes de l'animation, de l'enquête, de la pédagogie. En même temps qu'il met l'art en relation avec son contexte sociologique, il attire l'attention sur les canaux de communication et de diffusion, thème nouveau dans l'histoire de l'art et qui implique aussi une pratique nouvelle.⁷³⁰

C'est par la place qu'elle donne au public, par sa remise en question de l'art et par la nouvelle fonction qu'elle lui assigne et qui passe par de nouveaux médias de communication que l'environnement *La chambre nuptiale* est une œuvre sociologique. Autrement dit, Larivée produit une action qui démystifie le geste créateur et l'objet artistique. De plus, elle amène le public à intervenir au cœur du processus lorsqu'il énonce ses réflexions grâce aux outils de communication mis à sa disposition. Ce

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 22-23.

⁷³⁰ Extrait du manifeste signé par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénod qui ont décidé de former un « Collectif d'art sociologique qui puisse fonctionner comme une structure d'accueil et de travail pour tous ceux dont la recherche et la pratique artistique ont pour thème fondamental le fait sociologique et le lien entre l'art et la société. », *ibid.*, p. 23.

faisant, Larivée ne génère pas uniquement une action socio-artistique. Puisque l'art sociologique se situe dans la dialectique de la production sociale, « à l'opposé de tout scientisme ou positivisme, il est lui-même production idéologique, en ce sens qu'il agit par rapport aux structures sociales actuelles et au système de valeurs en place, pour contribuer à transformer les rapports sociaux et les valeurs idéalistes bourgeoises⁷³¹ ». Cette production idéologique relève des domaines de l'art académique et savant et du champ sociologique de l'art, malgré le fait que Fischer ou encore Larivée renoncent au domaine de l'art savant idéaliste. Sans conteste, *La chambre nuptiale* est issue d'une grande et longue « [...] démarche intellectuelle accompagnée d'objectifs socio-culturels⁷³² ». On pourrait convenir que Larivée donne une nouvelle tangente artistique à l'activité d'animation socioculturelle. Elle la réinvente en la rendant plus scientifique et plus sociologique, bref, en faisant de l'art d'animation un outil de travail et de communication sur un sujet social déterminé.

Avec cette nouvelle orientation attribuée à l'activité d'animation socioculturelle, de larges publics sont atteints : « L'œuvre va à la rencontre de lieux publics comme les centres d'achat ou tout autre lieu de rassemblement, où il y a déjà affluence populaire⁷³³ » dans le but de rejoindre « [...] le plus de monde possible⁷³⁴ » et de lui apporter des outils de libération personnelle. Autrement dit, cette « [...] exposition-environnement d'animation et d'éducation populaire du public en même temps qu'une réalisation visuelle utilisant diverses techniques⁷³⁵ » est prévue uniquement dans l'optique de faire évoluer les participant-e-s sur le plan politique, car l'œuvre peut « [...] leur fournir des moyens d'action⁷³⁶ ». Yves Robillard dira que l'œuvre vise à « [...] rejoindre tous les gens, quel que soit leur niveau d'instruction, leur faire vivre intensément un message et les forcer à prendre position⁷³⁷ ». Les participant-e-s ne sont plus alors passifs, mais des collaboratrices et des collaborateurs

⁷³¹ *Ibid.*, p. 25.

⁷³² Angèle Dagenais, « La chambre nuptiale », *Le Devoir*, 1976. Tiré de Jocelyne Aubin, *op. cit.*, p. 73.

⁷³³ Francine Larivée, citée dans le document suivant : Ingrid Saumart, « Francine Larivée et sa sculpture habitée », *La Presse*, 1975.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ Anonyme, « La chambre nuptiale », *La Presse*, 1976, p. E18.

⁷³⁶ Francine Larivée, Formulaire de demande de subvention au Programme de service communautaire étudiant Formule de demande, Secrétariat d'État, 1975, p. 19. Fonds d'archives Francine Larivée au Service d'archives de l'UQÀM.

⁷³⁷ Yves Robillard, « La chambre nuptiale de Francine Larivée », *Vie des arts*, n° 89, 1977, p. 76.

actifs qui s'expriment et coopèrent à l'aboutissement de l'environnement symbolique et à la réalisation de leurs propres vies, car comme le dit Larivée :

La formule même de l'environnement, avec ses personnages et ses objets familiers, fait de nous des acteurs participants plutôt que des spectateurs indifférents. Les animateurs, qui répondent aux questions sur la planification des naissances, les garderies, le statut de la femme ou autres problèmes, renforcent la liaison de l'œuvre avec le quotidien social.⁷³⁸

L'art comme outil de communication sociale qui favorise une prise de conscience politique et l'émancipation individuelle compte parmi les objectifs identifiés dans le concept d'art sociologique. Pour ce qui est de l'œuvre de communication à tendance féministe analysée ici, elle possède une fonction d'émancipation individuelle puisque le public et ses certitudes y sont confrontés, ce qui le pousse à remettre en question les valeurs sexistes qui confèrent le genre social aux hommes et aux femmes. Il peut aussi se rendre compte que l'art est tout autre chose qu'une sculpture ou une peinture et que l'activité artistique n'est pas uniquement du ressort des artistes ; elle leur appartient également en ce sens qu'elle est un moyen de penser le monde réel. De plus, l'environnement devient un outil de communication, d'apprentissage et d'enseignement pour des collectifs. En somme, Larivée ne croit pas « [...] que le champ de l'art doive se limiter à une définition purement esthétique⁷³⁹ ». Elle ajoute à ce propos :

Nous n'avons jamais voulu faire un objet esthétique. C'est un objet culturel d'intervention sociale qui a une certaine qualité formelle. Il n'est nullement le fruit d'une recherche élitiste mais plutôt d'une production artisanale réalisée avec de pauvres moyens. Par la création de ces images et de ces objets, nous avons voulu permettre aux gens de mieux comprendre une réalité pour ensuite être en mesure de la critiquer. C'est une démarche politique.⁷⁴⁰

L'art est une activité au sens sociologique du terme et impose un degré de participation politique. Néanmoins, tout en produisant de manière étudiée et critique une œuvre accessible à tous, permettant une émancipation de divers publics, les

⁷³⁸ Anonyme, « *La chambre nuptiale* de Francine Larivée au Complexe Desjardins et dans les centres d'achat ». Fonds d'archives Francine Larivée au Service d'archives de l'UQÀM.

⁷³⁹ Correspondance de Francine Larivée avec Mme Claire Bonenfant, Présidente du Conseil du Statut de la Femme, Gouvernement du Québec, 7 mai 1979, p. 8. Fonds d'archives Francine Larivée au Service des archives de l'UQÀM.

⁷⁴⁰ Francine Larivée citée dans Claire Gauthier, « Une autopsie de la Chambre nuptiale », *L'UQÀM*, 1979, p. 4.

résultats compilés s'adressent, quant à eux, à des spécialistes et au milieu savant. Plusieurs études et travaux étudiants ont porté sur l'environnement au moment de sa production et ultérieurement, comme si l'expérience devenait une sorte de rat de laboratoire auquel on impose la vérification de concepts comme celui d'art sociologique, et auquel on applique des théories comme celle de la sociologie de l'art⁷⁴¹. L'œuvre est une activité proposée aussi à plusieurs instances et institutions ; des lieux de diffusion diversifiés appartenant tantôt au milieu populaire tantôt au milieu savant.

5.4.3.2 Les institutions traditionnelles de l'art et les nouveaux espaces de médiation

Loin du rejet de l'institution officielle traditionnelle, ce qui amène Larivée à exposer son œuvre au Complexe Desjardins relève de préoccupations d'un tout autre ordre. Avant que l'œuvre ne rejoigne le public des musées, Larivée cherchait à atteindre le plus grand nombre possible de personnes à travers le Québec. C'est ce qu'elle précise dans le journal *Laval Express* : « Il n'est pas question d'enfermer cette pièce dans un musée où elle se couvrira de poussière. Non ! Le but de Francine Larivée c'est de toucher le plus de monde possible et l'œuvre sera exposée tout au long de l'année dans les centres commerciaux⁷⁴² ». Mais rien n'empêche l'artiste de collaborer avec les institutions officielles de médiation avant et après 1976. À titre d'exemple, en 1972, Larivée participe à l'exposition collective *Montréal + ou -*, organisée par Melvin Charney, au Musée des beaux-arts de Montréal. Elle expose à la Galerie Véhicule art en 1973 et au Musée d'art contemporain de Montréal en 1974 (exposition collective intitulée *Périphérie*). En 1977, l'environnement *La chambre nuptiale* est explorée par le public de Terre des Hommes et, la même année, le Commissaire général du pavillon de la France à Terre des Hommes envisage, dans une lettre adressée à l'artiste, la

⁷⁴¹ Nous pensons ici, entre autres, aux analyses de Larivée ainsi qu'au travail de recherche d'un-e étudiant-e (nom inconnu) de la Faculté des sciences d'éducation, section d'andragogie, de l'Université de Montréal, qui a participé à l'animation de l'œuvre. Le titre du travail est *Étude de quelques aspects créateurs dans le travail d'animation socioculturel. La chambre nuptiale – Pavillon « Québec, Art et Société » à Terre des Hommes*. Il fut présenté à Susan Mailhot, professeure pour le cours EDU 620 « Séminaire-atelier sur la créativité » en août 1977. Fonds d'archives Francine Larivée au Service des archives de l'UQÀM.

⁷⁴² Anonyme, « À visiter au Carrefour Laval en septembre. *La chambre nuptiale* : Serez-vous pour ou contre ? », *Laval Express*, 1976, p. 21.

possibilité de présenter *La chambre nuptiale* au prestigieux Centre Pompidou à Paris⁷⁴³. Ce qui ne laisse pas l'artiste indifférente, au contraire, elle en est fière. De plus, en 1977, Larivée suggère son environnement au jury de la Première Biennale des Artistes du Québec. L'œuvre est refusée au grand regret de l'artiste et de Yves Robillard qui vient publiquement à sa rescousse⁷⁴⁴. Sur le plan de la conservation de l'œuvre, l'artiste tente de la vendre au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée de Québec tel qu'expliqué à Claire Bonenfant, présidente du Conseil du statut de la femme du Québec dans sa correspondance du 7 mai 1979⁷⁴⁵. Bref, on conviendra que l'artiste ne dénonce pas le musée en soi, en tant qu'institution ou lieu de médiation possible, même si elle ne désire pas que l'environnement y accumule de la poussière, ni une chose mystifiée dès le moment de sa production. En 1982, dans le cadre de l'exposition collective *Art et féminisme* organisée par Rose-Marie Arbour, professeure au département d'histoire de l'art de l'UQÀM, *La chambre nuptiale* entre au Musée d'art contemporain pour le temps de l'événement. Ce faisant, comme pour *Folklore urbain* dans l'exposition *Montréal + ou -* au Musée des beaux-arts de Montréal, l'institution officielle présente et légitime, en ses propres lieux, l'art d'animation socioculturelle même si cette forme d'art y est peu commune.

5.4.3.3 L'artiste en sociologue et les divers publics

Assumant la coordination du projet d'art sociologique, Larivée occupe ici un nouveau rôle en tant qu'animatrice sociale, ou encore à titre d'artiste en sociologue. À

⁷⁴³ Correspondance de Francine Larivée avec Claire Bonenfant, présidente du Conseil du statut de la femme, Gouvernement du Québec, 7 mai 1979, p. 5. Fonds d'archives Francine Larivée au Service des archives de l'UQÀM.

⁷⁴⁴ Tout en trouvant louable l'effort du Centre Saydie Bronfman qui organisa l'événement, Robillard doutait déjà que la biennale représenterait les deux idéologies artistiques. À son avis, les œuvres ont été sélectionnées suivant des critères d'excellence, ce qui place le jury plutôt du côté de l'art savant et non du côté de l'art populaire ou encore d'animation socioculturelle tant chéri par Robillard. Il voudrait que l'institution accepte toutes les formes d'art, car « L'artiste a besoin des institutions pour rejoindre son public. » (Yves Robillard, « Du courage, est-ce trop demander à un jury... ? », *loc. cit.*, p. 37.). Étonnante déclaration pour celui qui faisait la promotion de l'*underground* qu'il classait — de manière erronée — dans l'art anti-institutionnel, soit dit en passant. Après une recherche sur le refus auprès des membres du jury, Fernande Saint-Martin a signalé à Robillard qu'elle avait donné son appui pour que Francine Larivée « [...] expose la totalité de son projet au Musée d'art contemporain. ». Il est intéressant de remarquer ici le support que Robillard apporte à l'artiste, mais également l'occasion qu'il prend, à son tour, pour promouvoir son idéologie artistique tout en en révélant les contradictions.

⁷⁴⁵ Correspondance de Francine Larivée avec Claire Bonenfant, *op. cit.*, p. 9.

ce propos, elle affirme que « [...] si un artiste a quelque chose à faire dans la société, c'est de l'aider à avancer, non pas à créer des choses qui sont hermétiques, où tu te flattes beaucoup de ton intelligence et de ton égoïsme⁷⁴⁶ ». Comme démiurge ou spécialiste diplômée, l'artiste sait toucher le public et lui apporte un nouveau soutien dans son émancipation personnelle. Dans le cas de *La chambre nuptiale*, le public est amené à discuter avec l'équipe d'animation et à remplir un questionnaire. À ce titre, la conceptrice en environnement ajoute : « Ce que nous voulons provoquer, c'est le dialogue, et pour ce faire, nous aurons des périodes d'animation avec les gens. Il faut les faire parler, il faut qu'ils s'impliquent⁷⁴⁷ ». De plus, l'environnement : « [...] doit servir d'outil d'information, d'intervention et d'encadrement aux groupes de femmes, aux groupes communautaires, aux organismes novateurs intéressés à la question du couple, aux groupes culturels agissant sur leur milieu et aux étudiants en animation⁷⁴⁸ ». Une fois, les données compilées par Larivée, il est possible de dresser un portrait sociologique des publics qui ont participé et de leurs intentions de changement social et personnel. C'est ainsi qu'on peut savoir s'il s'agit principalement de membres de l'élite ou du prolétariat, d'hommes ou de femmes, leurs âges, leurs commentaires politiques, etc. Il est intéressant d'observer la formule choisie par l'artiste, « il faut ». Cette expression dénote le prosélytisme et signale que sans la participation des gens, sans leur déplacement dans les salles, sans l'échange et leurs réponses au questionnaire, aux yeux de l'artiste, l'œuvre n'a pas lieu. Ainsi l'animation, les discussions et les réponses au sondage font partie intégrante de l'action artistique, voire du projet sociologique et politique de l'artiste. Au Carrefour Laval, Yves Robillard « [...] a vu des gens de 20 ans à 60 ans se parler, se disputer, s'aimer, se déclarer⁷⁴⁹ ». Il affirme aussi que la discussion faisait partie intégrante de l'œuvre, sans qu'elle soit forcée. Mais qui sont ces gens ? En langage familier, on les appelle Monsieur et Madame Tout le Monde, consommatrices et consommateurs du centre d'achats qui y font leurs courses, du lèche-vitrines, des sorties culturelles ou encore qui ne font que passer. À la lecture des analyses du sondage de Terre des Hommes, on se rend compte de la diversité de ce public : des adolescent-e-s, des groupes d'ami-e-s, des jeunes couples, des femmes mariées, des hommes mariés, des célibataires, des

⁷⁴⁶ Francine Larivée, Reportage de « Présent métropolitain », Radio-Canada, entrevue avec Pierre Baril, non paginé, non daté. Fonds d'archives Francine Larivée. Service d'archives de l'UQÀM.

⁷⁴⁷ Francine Larivée, citée dans Ingrid Saumart, *loc. cit.*

⁷⁴⁸ Correspondance de Francine Larivée avec Claire Bonenfant, *loc. cit.*, p. 9.

⁷⁴⁹ Yves Robillard, « *La chambre nuptiale* de Francine Larivée », *loc. cit.*, p. 76.

personnes âgées, des étudiant-e-s, toutes classes confondues. Tous ces gens ont vécu l'expérience qui les a probablement sensibilisés aux rôles stéréotypés. Du moins, c'était l'intention de GRASAM et de Larivée. Pour ce qui est du public du musée, c'est probablement celui qui fréquente déjà les expositions d'art savant⁷⁵⁰ et l'œuvre lui est adressée cette fois-ci. Cet espace peut assumer la pérennité historique de l'œuvre sur le plan théorique et lui attribuer ses lettres de noblesse, voire du prestige. Mais, le musée n'est pas le seul lieu à légitimer convenablement l'environnement sur le plan historique.

5.4.4 L'idéologie sous-jacente aux lieux de commerce et un nouveau lieu de médiation

Depuis quand les centres d'achat acceptent de recevoir des artistes, et dans quelle intention exactement ? Est-ce que ces lieux sont si détachés de la notion de médiation de l'art ?⁷⁵¹ En 1976, le Complexe Desjardins ouvrait ses portes. Le Directeur général et son conseil d'administration, ayant pris connaissance de l'œuvre grâce à un article dans *La Presse*, ont décidé d'inviter l'artiste à présenter l'environnement pour créer l'événement d'ouverture. Larivée avait ciblé le Complexe Desjardins comme endroit pour une première présentation. De plus, l'œuvre avait été choisie dans le cadre du Programme Arts et culture du COJO pour les Jeux Olympiques à l'été 1976.⁷⁵²

Le Complexe Desjardins est un centre commercial particulier de par son emplacement géographique. Situé au centre-ville de Montréal, sa construction a été rendue possible par la destruction d'un pan de quartier pauvre délimité par les rues Saint-Laurent, Jeanne-Mance, Sainte-Catherine et Dorchester. Dans le *Programme*

⁷⁵⁰ Dans le cas précis de l'exposition *Art et féminisme*, étant donné l'intérêt d'un large public, associations de femmes, étudiants, etc., pour l'œuvre de Judy Chicago, *Dinner Party*, qui faisait partie de l'événement, on serait tenté d'affirmer qu'outre l'élite habituée, le public s'est élargi.

⁷⁵¹ Je serais tentée de répondre que les artistes en arts visuels ont présenté leurs travaux dans les centres d'achats depuis que Maurice Demers y a ouvert la voie en 1975 lorsque le Centre d'expression populaire de Ahuntsic a présenté un environnement festif, *Ahuntsicirque*, au centre Rockland en 1975.

⁷⁵² Entretien avec l'artiste. Montréal. Courriel du 28 janvier 2010.

*détaillé de rénovation Place Desjardins*⁷⁵³, le but de l'entreprise est clairement mentionné, soit « [...] le raffermissement de la fonction administrative, financière et commerciale du centre-ville⁷⁵⁴ ». Dans le but de revitaliser le cœur de Montréal, autrement dit de l'embourgeoiser, on a évacué les gens pauvres sous prétexte que les habitations, datant de 1889, étaient en mauvais état, que l'absence d'homogénéité générale nuisait à la continuité visuelle et qu'on ne pouvait pas relever de qualité architecturale particulière. Somme toute, tous les arguments dont a usé le maire Drapeau pour justifier les nombreuses démolitions sur l'île de Montréal, des démolitions pointées du doigt par le projet de Charney que nous aborderons par la suite. Si Larivée avait commenté la démolition d'un quadrilatère démuné du centre-ville, qui sait si Drapeau ne lui aurait pas fermé les portes de sa chambre !

Si aujourd'hui, le quadrilatère est principalement composé de commerces, de bureaux et d'hôtels, en 1970, il en était autrement : 60,5 % des espaces étaient des logements, 25,9 % des commerces, 4,6 % des industries, 2 % de bureaux et 7 % des maisons de chambre⁷⁵⁵. La majorité des personnes qui y vivaient étaient des locataires pauvres et demeurant seuls. Ceux qui vivaient de diverses formes de prestations sociales comptaient pour 47 %, les autres avaient de très bas salaires. De plus, la population était vieillissante et demandait des soins particuliers, 48 % avait 40 ans et plus⁷⁵⁶. À part un maigre montant compensatoire et une liste de logements disponibles pour la relocalisation des habitant-e-s, personne ne s'est réellement posé la question du problème du logement à Montréal pour les personnes sans revenu ou à faible revenu qui habitaient le centre-ville. Rappelons que ce questionnement était au cœur des œuvres des Fabulous Rockets, et, comme nous le verrons, en partie dans le projet de Charney. Le problème subsiste d'ailleurs de nos jours un peu partout sur l'île de Montréal. Bref, le visage de ce centre-ville a été transformé et lorsque le Complexe Desjardins a proposé à Larivée d'y présenter son œuvre pour toutes et tous, il est clair qu'elle a été vue d'abord et principalement par les personnes qui commençaient à fréquenter ce

⁷⁵³ D. Marchand, *Programme détaillé de rénovation Place Desjardins*, Service d'urbanisme, Ville de Montréal, Août 1970.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ *Ibid.* Comme le secteur appartenait à trois grands propriétaires (logements, bureaux et commerces), il fut simple de démolir et de restructurer le secteur tout en faisant disparaître la rue de Vienne et la rue Vallée.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

quadrilatère restructuré et qui possédaient alors un certain pouvoir d'achat (commis de bureaux, employé-e-s des commerces environnants, élite culturelle de la Place des arts et gens d'affaire). Toutefois, il serait erroné de diminuer l'attrait qu'a eu le Complexe Desjardins dès son ouverture et la curiosité qu'il a suscitée auprès de la communauté en général. Il n'y a aucun doute qu'une foule de personnes, entre autres issues du sous-prolétariat, a au moins traversé ce lieu de passage, ne serait-ce que pour accéder au métro.

Outre la contestation de l'institution muséale visant à empêcher la mystification de l'œuvre dès sa production, outre le fait que le Complexe Desjardins soit un endroit construit pour les masses, ce n'est pas un lieu neutre. Aujourd'hui, nous observons la suite du développement de ce secteur et sa transformation en quartier des spectacles. Même si ce type de lieu ne ressemble pas à un musée, il n'en demeure pas moins qu'il légitime la proposition esthétique teinté de féminisme et la ramène du côté d'un establishment économique. En d'autres mots, le lieu de médiatisation nouveau et inattendu qui a acquis ses lettres de noblesse auprès du capital financier montréalais, accorde un prestige à l'œuvre.

5.5 Melvin Charney et *Les Maisons de la rue Sherbrooke* dans *Corridart*

Commandée par le Comité organisateur des Jeux olympiques (COJO) et le ministère des Affaires culturelles, et également soutenue par le Musée d'art contemporain de Montréal, l'œuvre de Charney intitulée *Les maisons de la rue Sherbrooke*⁷⁵⁷ fait partie d'un immense projet d'exposition d'art dans la rue nommé *Corridart* en 1976. Parce qu'ils ont été censurés, on a souvent pensé que les travaux de cette exposition étaient de l'art *underground*, de la contre-culture. Au contraire, ce corridor d'art a impliqué plusieurs instances institutionnelles traditionnelles et non-traditionnelles. Il est impossible d'analyser l'œuvre de Charney sans raconter d'abord ce que représente le projet global par rapport aux notions de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle, car si l'œuvre dépend de ce contexte, il n'en reste

⁷⁵⁷ « À visiter à pied, à cheval ou en voiture ». Ce titre d'article qui invite à aller voir *Corridart* est signé par Angèle Dagenais dans *Le Devoir* du samedi 10 juillet, 1976. Il n'est pas sans évoquer la célèbre chanson de Charles Trenet.

pas moins qu'elle est une sorte de synthèse des intentions de l'artiste et du projet global, soit *Corridart* que Charney conçoit et organise. En d'autres mots, Charney invite le public à parcourir un trajet de conscientisation sociopolitique dont *Les maisons de la rue Sherbrooke* est la pièce maîtresse. Le public convié est à la fois néophyte et connaisseur. C'est ce qui fait d'ailleurs des *Maisons de la rue Sherbrooke* et de *Corridart* une expression artistique novatrice qui a trouvé un autre lieu de diffusion que les lieux traditionnels de présentation des œuvres d'art, tout en s'adressant à des nouveaux publics.

Contrairement aux œuvres analysées précédemment, les diverses formes de collaboration du public qu'on trouve dans celle-ci sont issues des enjeux et tendances historiques en matière d'étatisation de la culture dans le cadre de l'instauration de deux paradigmes politiques culturels, soit la démocratie culturelle dont un des objectifs est d'atteindre un nouveau public et la démocratisation de la culture, qui vise à rendre l'art savant accessible au commun des mortels. C'est pourquoi, selon les termes même de la commande, *Les Maisons de la rue Sherbrooke* nous oblige à nuancer notre hypothèse de départ, car non seulement l'œuvre se fait avec l'assentiment des institutions culturelles et artistiques diverses en faveur d'un nouveau champ culturel élargi, dont la vision de l'art relève de l'idéologie de la démocratie culturelle, mais elle est aussi tributaire d'une institutionnalisation traditionnelle. Nous verrons, au fil des pages suivantes, comment l'œuvre répond à ces deux paradigmes de politique culturelle, mais ce faisant, elle brouille les frontières et pense même différemment les paradigmes de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle. Bref, sans les opposer, elle les assemble comme le préconise le livre vert de Jean-Paul L'Allier sur la politique culturelle au Québec. À plus long terme, elle ouvre aussi la porte aux pratiques participatives actuelles de l'art savant.

Afin d'avancer cette hypothèse, nous commencerons par une description du contexte de la modernisation de la ville de Montréal et du contexte de production de l'œuvre. Ensuite, nous tenterons de reconstituer l'environnement à partir des intentions de l'artiste et de l'analyse de la participation du public. À travers la notion de public, nous établirons des liens entre les politiques culturelles gouvernementales et la production des *Maisons de la rue Sherbrooke*, une œuvre participative qui implique deux moments de participation : un en aval de l'œuvre et l'autre en amont. Majoritairement, ce public ne fréquente ni les musées ni les galeries. Il est résident d'un

quartier, celui de la rue Sherbrooke ou des rues avoisinantes. Il peut aussi être un promeneur solitaire, un promeneur au hasard, un promeneur hâtif, un travailleur, un écolier, etc. Mais, le spécialiste aussi s'intéresse à cette œuvre. D'une part, ces publics fournissent, en amont, le matériel historique qui permet à Charney de développer le concept artistique. Ensuite, en 1976, les publics reviennent collaborer avec l'artiste pour une prise de conscience sociopolitique du fait urbain. On aura deviné que notre principal critère d'analyse sera le public et sa fonction dans l'œuvre d'art, éléments que nous étudierons à la lumière des politiques culturelles exprimées dans le Livre vert de Jean-Paul L'Allier.

Nous observerons donc le discours de l'artiste ainsi que celui de la réception, et les intentions du ministère des Affaires culturelles. Chemin faisant, nous établirons un parallèle entre les orientations idéologiques et culturelles de Charney et celles de l'État. La lecture du programme de Corridart nous permettra d'identifier les raisons pour lesquelles Charney a ciblé un nouveau public, et sa manière de réactiver le projet esthétique avant-gardiste politisé en repensant la fonction sociale de l'art, le nouveau rôle de l'artiste, l'implication du public dans la création et les nouveaux espaces d'exercice artistique hors des murs institutionnels officiels. À la lumière des fondements idéologiques de l'espace public, nous verrons également en quoi la rue et ses trottoirs ne constituent pas un milieu neutre et assument, à l'occasion des Jeux olympiques, le rôle de l'institution artistique traditionnelle dans le processus de médiation et de légitimation de l'art sociopolitique. Dans le contexte d'un événement sportif international, la rue embrasse une symbolique différente de celle traditionnelle qui inspire la contestation populaire. En dernier lieu, parce qu'il existe des échos entre les idées promues par l'artiste et celles des politiques culturelles, nous établirons les rapports existant entre les fondements théoriques du projet *Les maisons de la rue Sherbrooke* et les stratégies de la démocratie culturelle et de démocratisation de la culture par rapport à la participation d'un nouveau public, non plus en position statique de spectateur ou d'appréciation des œuvres, mais perçu comme un promeneur conscient socialement de sa ville et de sa vie, une conception promue dans le livre vert de L'Allier.

5.5.1 La modernisation de la ville de Montréal et les flammes de la contestation citoyenne.

Trois événements majeurs marquent la gouvernance de la ville de Montréal par le maire Jean Drapeau. L'ouverture d'un réseau de métro parmi les plus modernes en 1966, l'Expo universelle de 1967 et les Jeux olympiques de 1976 sont d'importantes réalisations pour un maire qui voulait donner ses lettres de noblesse à la ville de Montréal et y attirer une large clientèle touristique. L'exposition *Corridart*, tout comme *Les maisons de la rue Sherbrooke*, s'inscrivent dans cette mouvance de modernisation de la ville. Ces projets sont commandés spécifiquement pour l'accueil des Jeux olympiques à Montréal, un événement dont le maire Drapeau se fait le promoteur auprès de la population et du comité organisateur des Jeux. L'événement est donc une occasion exceptionnelle pour Drapeau et pour le Canada de présenter les traditions et la culture du pays au monde entier.

Dans la perspective d'accueillir les Jeux olympiques à Montréal, Drapeau procède à un réaménagement de la ville comme il l'a fait pour l'Expo 67. Lors de ces grands événements, les pouvoirs politiques en profitent toujours pour transformer les villes et réorienter l'urbanisation. Les choix qui ont été faits constituent déjà une matière à réflexion pour Charney. Rappelons que sous prétexte de préparer le terrain pour de l'Expo 67, Drapeau avait démoli un quartier résidentiel pauvre, le Goose Village, situé près du pont Victoria, afin d'y construire, entre autres, un parking et des voies d'entrée pour l'exposition. Dans le cadre des travaux pour les olympiques, Drapeau a construit un village olympique dans l'est de la ville, plus précisément dans l'un des plus importants quartiers industriels et ouvriers francophones de l'est de Montréal, ce qui a provoqué une grande controverse. Il a fait bâtir un stade,

[...] a great monument which would help the citizens to forget their daily misery
[...] The ugliness of slums in which people live doesn't matter if we can make them
stand wide-eyed in admiration of works of art they don't understand.⁷⁵⁸

L'indignation populaire est d'abord provoquée par la construction de deux grandes pyramides de 500 logements chacune, dans un espace vert que les résident-e-s préféreraient voir transformé en parc ou en complexe de logements sociaux. Puis

⁷⁵⁸Jean Drapeau, cité dans Auf der Maur, 1976, p. 96, tiré de Annick Germain and Damaris Rose, *ibid.*, p. 84.

Drapeau ajoute l'injure de cacher certaines zones ouvrières pauvres de la vue des touristes pendant les Jeux olympiques : « People were no longer willing to accept fencing around deteriorated areas to keep them from being seen by tourists⁷⁵⁹ », nous racontent Annick Germain et Damaris Rose. Drapeau s'attire ainsi les foudres des défenseurs du patrimoine architectural et des groupes communautaires.

5.5.2 *Exposition-CŒuvre* de commande : *Les maisons de la rue Sherbrooke dans Corridart*

5.5.2.1 Historique de la commande

Commandée par les responsables du programme Arts et culture des Jeux olympiques de 1976, et organisée dans ce cadre, l'exposition *Corridart* est le fruit d'un réseau complexe de coopération, composé d'administrateurs de l'art, de commissaires d'exposition, d'artistes, de fonctionnaires municipaux, de fonctionnaires provinciaux, de directeurs de musée, etc.⁷⁶⁰. À la demande du ministère des Affaires culturelles, qui se dote à l'époque d'une politique culturelle, la directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, Fernande Saint-Martin, soutenue par Normand Thériault de l'Institut d'art contemporain, propose le concept initial d'un couloir artistique qu'elle nomme Corridor des arts. À l'origine, ce projet doit être réalisé dans les rues de Montréal. C'est Saint-Martin qui suggère que ce soit Melvin Charney, artiste et commissaire de l'exposition *Montréal + ou* - en 1972, qui en assure l'organisation. Rappelons que lors de *Montréal + ou* - au Musée des beaux-arts de Montréal, Charney a réalisé un projet d'exposition qui interrogeait la ville et l'urbanité⁷⁶¹.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁶⁰ Francine Couture, «Expositions collectives et Montréalisation de l'art contemporain», dans Francine Couture et al., *Exposer l'art contemporain au Québec, Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 55-98. Le terme *Exposition-CŒuvre* a été théorisé par Francine Couture.

⁷⁶¹ Les exposants de *Montréal + ou* - ont invité le public, qui d'ailleurs était beaucoup plus diversifié qu'à l'habitude, à une remise en question des orientations en matière de politique urbaine. Dans l'ensemble, l'exposition avait une visée utopiste et réinventait la ville suivant l'idée qu'il s'agit d'un lieu où il fait bon vivre. Cette ville rêvée était aussi accompagnée de celle vécue réellement par, entre autres, les artistes du groupe Point Zéro, dont certains sont des anciens membres des Fabulous Rockets. Leur environnement-labyrinthe intitulé *Folklore urbain* proposait une dérive urbaine symbolique et affichait l'urbanité de manière folklorique et crue ; les bars de danseuses, les appartements taudis, les cuisines aux multiples cannes de conserves et emballages symbolisant la société de consommation, etc. Pour

Laurent Lamy, directeur de la section arts visuels du programme Arts et culture, accepte la candidature de Charney et a intitulé le projet *Corridart*. Le commissaire et exposant est alors convié à dresser un inventaire visuel et architectural, à compiler des informations sur l'emplacement des bâtiments patrimoniaux de la rue Sherbrooke, à partir de la rue Atwater jusqu'à Pie IX, dans le but d'y présenter une exposition d'œuvres. Pour Francine Couture, cette exposition est une œuvre en soi, car elle relève d'un concept formulé par un commissaire pour qui toutes les œuvres commandées aux divers artistes composent l'œuvre principale, *Corridart*. Il s'agit d'une *exposition-œuvre* selon les mots de la sociologue de l'art. Bien entendu, la partie qui incarne le mieux le concept de Charney est, sans conteste, *Les maisons de la rue Sherbrooke*. Nous y reviendrons.

5.5.2.2 L'urbanité et la rue comme thèmes et lieux de diffusion

Comme son titre l'évoque, le thème de l'exposition est la rue elle-même, avec ses bâtiments et tout ce qui s'y est passé depuis quelques siècles, autant sur le plan humain, qu'architectural, urbanistique, etc. Charney veut redorer l'image de la rue Sherbrooke, rendre justice à son patrimoine architectural et rendre hommage à ceux et celles qui l'ont façonnée. Cette intention passe forcément par une remise en question des politiques d'urbanisation de la période de Duplessis, entre autres, et de celles de l'administration municipale de Drapeau. Ce qui est visé, c'est cette manière qu'ont les gouvernements et les gestionnaires des entreprises capitalistes de mettre l'accent sur le profit immédiat au détriment de la préservation patrimoniale. Il va sans dire que Charney est déjà réputé pour avoir critiqué les politiques de développement urbanistique. Depuis 1970, il rassemble et classe des photographies parues dans la presse et montrant des bâtiments et des villes confrontés au développement urbain. L'œuvre *Un dictionnaire... Illuminations, série 20* de 1970-1994 matérialise bien cette

l'occasion, un des artistes participant-e-s vivait de jour dans un des environnements, soit l'espace symbolique de son appartement. À titre de performeur, il vivait sa vie; buvait de la bière et dormait dans l'espace d'exposition. L'intérêt de cette expérience particulière réside dans le fait qu'elle précède de plusieurs années les performances des années 1980 insérées en lieux institutionnels. Dans le cas de *Montréal + ou -*, le citoyen est invité à une réappropriation symbolique des espaces publics, alors que dans *Corridart* et avec *Les maisons de la rue Sherbrooke*, la réappropriation semble être à la fois symbolique et concrète. Même si cette dernière n'est pas présentée dans la rue, il n'en demeure pas moins qu'elle est institutionnalisée puisque la rue ici joue le rôle d'espace, de couloir muséal hors murs traditionnels.

recherche. Ce travail de codage et de transcodage, et d'interprétation des documents visuels, permet d'articuler un propos analytique du phénomène urbain qui se trouve également dans le support tridimensionnel des *Maisons de la rue Sherbrooke*. Dans ses travaux, Charney superpose fréquemment la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, l'installation et la construction, il allie dessin et photographie, collage et coloration ; bref, il outrepassé les limites imposées par les genres. Il travaille avec des traces, car pour lui, « les registres individuels et collectifs d'une ville soulignent le contenu séculaire de la forme urbaine⁷⁶² ». En 1975, un an avant de réaliser *Les maisons de la rue Sherbrooke*, il produit *Une histoire... Le trésor de Trois-Rivières*, une œuvre qui évoque les maisons ouvrières de cette ville. L'exposition qu'il a commissariée, *Montréal + ou -*, au Musée des beaux-arts de Montréal, aborde également le phénomène urbain. Tributaire des recherches pointues que mène Charney sur l'histoire de la rue, *Les maisons de la rue Sherbrooke* est, dans sa production, la première intervention publique d'une œuvre insérée concrètement en contexte urbain. Elle est la première d'une série d'interventions et d'installations à grande échelle qui, des années 1970 jusqu'en 1984⁷⁶³, s'immiscent sur des sites urbains.

5.5.2.3 L'histoire d'une rue en tant que matériau d'art en amont de l'exposition

Le document intitulé *La rue Sherbrooke : Corridart, un inventaire des lieux*⁷⁶⁴, rend compte de l'histoire de la rue et de l'intention de Charney qui s'en est largement inspiré. Voici un bref compte rendu nécessaire à la compréhension de l'œuvre. Dans ce document ou dans d'autres textes que nous avons lus, on apprend que la rue Sherbrooke a une longueur de 32 km et qu'à l'origine, c'était un sentier ouvert par les Indiens pour relier les champs cultivés autour des villages de Hochelaga, avec les multiples portages et murs fortifiés. Lorsque la ville s'est étendue vers le Mont-Royal, une importante rue a été percée et nommée Sherbrooke en l'honneur de Sir John

⁷⁶² Melvin Charney, « La ville en transparence », dans *Melvin Charney. Parcours. De la réinvention. About Reinvention*, France, FRAC Basse Normandie, 1998, p. 31.

⁷⁶³ Les œuvres qui suivent ces interventions sont celles du parc Émile Gamelin et celle du jardin du Centre canadien d'architecture.

⁷⁶⁴ Melvin Charney, *La rue Sherbrooke : Corridart, un inventaire des lieux*. Consulter à ce sujet le Service d'Archives de l'université Concordia. Se référer aussi au texte écrit dans le programme de *Corridart*. Dépliant adressé au visiteur.

Sherbrooke, ancien commandant en chef du Bas-Canada⁷⁶⁵ (1816-1818). Au XIX^e siècle, elle est devenue plus importante et résidentielle que la rue Notre-Dame⁷⁶⁶. C'est alors qu'elle est devenue un lieu incontournable de Montréal. Dans son étude historique de la rue, Charney analyse même la configuration géographique et topologique de la rue, avec ses répercussions sur la manière refléter la division sociale et la stratification économique. L'artiste cite l'exemple de la répartition des richesses le long de l'artère, selon les lieux investis par les différentes classes sociales. Bourgeoisie anglophone, bourgeoisie francophone ou prolétaires ne résident pas au même endroit. Sur la partie ouest de la rue Sherbrooke, là où celle-ci croise la montagne, la haute société anglophone a établi ses institutions et bâti ses résidences : *Les maisons de la rue Sherbrooke* de style victorien. Même si on les trouve plus à l'est, ces demeures sont à l'ouest de Saint-Laurent, l'axe qui sépare l'est et l'ouest de la ville. Du côté de la bourgeoisie francophone, c'est sur la rue Saint-Christophe qu'on retrouve les vestiges des maisons spacieuses de la riche bourgeoisie canadienne-française. Pour reprendre les mots de Charney, celles-ci dominent les taudis et les maisons ouvrières des travailleurs du XIX^e siècle. De son côté, la bourgeoisie anglophone, à l'ouest de Saint-Laurent, investit son territoire de lieux culturels et sociaux de prestige, comme l'université McGill, la maison Van Horne, l'hôtel Ritz Carlton, etc. À l'est de Saint-Laurent, c'est principalement la bourgeoisie francophone qui plante des espaces verts comme le parc Lafontaine et des institutions les collèges Sainte-Marie et Saint-Louis. Bourgeois et prolétaires ont fait fleurir cette artère pendant une centaine d'années après la Confédération canadienne (1867) alors que Montréal devenait un important centre financier et industriel. Après 1960, dans la foulée des grands travaux entrepris un peu partout dans le centre-ville de Montréal (la rue Dorchester et la construction de la Place Ville-Marie), la rue Sherbrooke devient une voie de circulation automobile, on démolit plusieurs édifices importants et les trottoirs sont élargis. Une spéculation effrénée lui confère alors un nouveau visage. Elle perd lentement de son prestige avec la construction du boulevard Métropolitain et des voies rapides, comme l'autoroute Ville-Marie, reliant l'est à l'ouest. Dans l'histoire, on a souvent vu des rues, Sherbrooke, Saint-Denis, Notre-Dame ou Dorchester, perdre de leur vernis et devenir désuètes, en quelque sorte, restes d'un passé flamboyant. À la manière de *Vive la rue Saint-Denis !*,

⁷⁶⁵ MacKay L. Smith, *La rue Sherbrooke de Montréal : La colonne vertébrale de la ville*, Québec, Infinite Books, 2006, p. 15.

⁷⁶⁶ Arthur Kittson, *The saga of Sherbrooke street. Yesterday and Today*, Québec, Éditions Marquis, 1949.

Corridart répond à la volonté de présenter les temps et les objets qui ont composé et qui composent encore la rue Sherbrooke. C'est pourquoi, le long du parcours, l'artiste affiche des images d'archives, divers clichés de l'histoire de la rue. Comme le soutient Francine Couture, Charney cherche à raviver la fonction symbolique de la rue « [...] en faisant un lieu d'exposition de ses diverses significations⁷⁶⁷ ». La rue devient alors un lieu de mémoire du temps présent qui puise dans le passé. Les œuvres du présent empruntent au passé ce qu'elles ont d'actuel et ce passé est réinterprété, composé d'ores et déjà au présent. C'est le cas pour *Les maisons de la rue Sherbrooke* qui, tout en s'inspirant des maisons du présent, évoquent celles du passé et le sort qu'elles ont subi, la démolition. Le pont ainsi créé parle de la rue au présent et rend justice à certains moments de l'histoire.

En 1976, la rue Sherbrooke est invitée, de nouveau, à jouer un rôle d'avenue prestigieuse en reliant l'ouest de la ville au stade olympique situé à l'est, tout en passant par son centre historique, politique et économique. Pour les Jeux olympiques, la rue se déploie tel un tapis rouge pour le relais de la flamme olympique et l'arrivée des athlètes et de leurs convives au stade olympique. La rue Sherbrooke devient, pour un instant précis, l'espace sur lequel on passe, mais aussi le temps historique qu'on visite, un présent qu'on vit et qui construit autrement le passé à travers la lunette critique de la spéculation. Dans certaines œuvres et images d'archives exposées, on revient sur le passé des opprimés comme sur le passé des vainqueurs, mais dans toutes les œuvres, on critique le manque de vision relatif à l'aménagement urbain. Pour Francine Couture, *Corridart* est investi d'une portée utopique et démocratique. En parlant de Charney, elle affirme qu'il récupère les endroits fréquentés par les classes privilégiées et les rend « [...] accessibles aux différentes couches de la population⁷⁶⁸ ». Mais cette rue n'est pas uniquement le lieu social des classes dirigeantes qui accueillent la reine Élisabeth, elle est aussi un espace pour le peuple francophone et sa traditionnelle parade de la Saint-Jean, celle-là même qui a tourné à l'émeute en 1968. Cette rue est aussi choisie pour de multiples manifestations revendiquant une meilleure préservation du patrimoine ou en faveur d'un « McGill français ». C'est dire que cette rue n'est pas neutre, et comme tout espace public, selon Anastasia Loukaitou-Sideris et Renia Ehrenfeucht : « [...] the process of developing public space has simultaneously been a process of controlling it,

⁷⁶⁷ Francine Couture, « Expositions collectives et Montréalisation de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 70.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

the regulatory framework is a dimension of the public space⁷⁶⁹ ». Tout comme les classes sociales y sont confondues et les causes sociales amalgamées, *Corridart* transmet plus d'un discours et défend plus d'une cause. L'exposition-œuvre matérialise les histoires des classes dominantes et des classes dominées, l'indifférence des dirigeants pour les biens architecturaux et les lieux populaires. Charney veut, pour un temps bref, créer une « rue-musée que l'on visite à pied »⁷⁷⁰, en auto ou à cheval, comme le dit la chanson de Trenet. Autrement dit, il est clair que les travaux publics affectent les multiples identités de la rue, séparent les individus ou les rassemblent. C'est pourquoi Charney a choisi cette voie symbolique. Contrairement aux musées et aux galeries prestigieuses de Montréal, *Corridart*⁷⁷¹ ne se limite pas à placer des sculptures en bordure de la rue. Il montre toutes les facettes d'une rue du patrimoine culturel dont l'histoire est marquée par des conflits et des expériences humaines, toutes ethnies, classes sociales et époques confondues. Mais, on veut aussi une exposition festive. À ce sujet, Couture constate que « la signification politique de l'événement concernant son action dans l'espace public a été remplacée par la valorisation de son caractère festif, qui n'était, toutefois, pas absent de la proposition initiale de Melvin Charney⁷⁷² ». Outre les diverses œuvres présentées, il y a aussi, dispersés sur le trajet, des échafaudages sur lesquels on a disposé des photographies d'événements ayant eu

⁷⁶⁹ Anastasia Loukaitou-Sideris et Renia Ehrenfeucht, *Sidewalks. Conflict and Negotiation over Public Space*, Massachusetts, MIT Press, 2009.

⁷⁷⁰ Melvin Charney, *La rue Sherbrooke : Corridart, un inventaire des lieux*. Consulter à ce sujet le Service d'archives de l'université Concordia.

⁷⁷¹ Les œuvres sont sélectionnées sur concours et le jury choisit celles qui sont conçues spécifiquement pour cette occasion, en fonction de la recherche plastique de chacun des artistes. Si plusieurs artistes ont envoyé un dossier, d'autres sont invités à en présenter un. Le concours est rendu public grâce à une brochure intitulée *Concours Corridart / L'art dans la ville* distribuée dans les associations d'artistes, musées et galeries. On peut y lire que l'on cherche à intégrer l'art dans la rue et la rue dans l'art, mais pas un seul mot de teneur politique, pas une prise de position sur les politiques d'aménagement ou sur les événements qui ont pu avoir lieu sur cette rue. Les œuvres visent l'intégration des éléments de la rue à même leurs composantes formelles de manière à ce que le lieu d'exposition devienne un élément de l'œuvre. Voilà pourquoi Couture a vu juste en nommant *Corridart* une exposition-œuvre. La majorité des œuvres qui intègrent des éléments du site sont des œuvres *in situ* à caractère conceptuel, et répondent donc aux intentions du commissaire. D'autres découlent également de l'idée d'une exposition qui retrace la mémoire de la rue. Par exemple, Françoise Sullivan réalise *Hommages aux maisons où naissent les légendes*, œuvre avec laquelle elle rend hommage à son ami et artiste automatiste Claude Gauvreau, qui a vécu dans une des maisons de la rue Sherbrooke. Ce faisant, Sullivan ne rappelle pas forcément ce passé, mais affirme toujours au présent l'importance des textes de cet auteur d'une modernité imbibée de révolte qu'elle même a connue et embrassée. Sullivan rend justice à Gauvreau et aux automatistes si méprisés sous le régime Duplessis par le conformisme de l'époque. *Les maisons de la rue Sherbrooke* sont un bon exemple d'intégration des éléments appartenant à l'univers urbain, en plus de contenir un soupçon de critique politique.

⁷⁷² Francine Couture, « Expositions collectives et Montréalisation de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 70.

lieu sur cette rue. De gros doigts en plastique surplombent les échafaudages et indiquent certains bâtiments ou espaces vides qui ont jadis été occupés par des immeubles. Un de ces doigts pointe vers le site du stade construit dans un quartier industriel et ouvrier, soit Hochelaga-Maisonneuve, qu'on a dû restructurer pour les Jeux olympiques, malgré le mécontentement de la population.

On conviendra que si la rue n'est pas un espace neutre en soi, comme le démontrent Loukaitou-Sideris et Ehrenfeucht, la commémoration de la rue Sherbrooke, telle que vue par Charney, n'est pas neutre non plus : « [...] public commemorations insert cultural practises, issues, and interests into public consciousness, they are not neutral events⁷⁷³ ». Si selon les auteures, on tolère souvent diverses manifestations contestataires politiques ou culturelles parce que le pouvoir contrôle l'espace public, le sort de *Corridart* est plus complexe. D'une part, la contestation est tolérée et financée par le ministère des Affaires culturelles. D'autre part, le maire Drapeau ne la supporte pas et détruit l'exposition et la proposition maîtresse *Les maisons de la rue Sherbrooke*.

5.5.3 *Les maisons de la rue Sherbrooke* et le promeneur politiquement conscientisé par l'œuvre

5.5.3.1 La participation à l'œuvre en amont et en aval

Les maisons de la rue Sherbrooke est une œuvre étonnante. Malgré le pluriel de son titre, elle ne représente que deux maisons, mais qui évoquent toutes les autres, toutes celles qui ont été démolies depuis des décennies au gré des politiques en matière d'urbanisation. Avec son assistant, Charney a réalisé en trois semaines la réplique en bois de la façade d'une maison de classe moyenne de style victorien, construite originellement en pierre grise. Jouant ainsi sur la symétrie de deux maisons dont on présume que l'une d'entre elles a disparu, l'effet miroir redonne à l'axe nord-sud de la rue Saint-Urbain à l'angle Sherbrooke une perspective haussmannienne, et offre une vue sur les clochers de la cathédrale de Notre-Dame et sur le Vieux port. Relevant de ce qu'on nomme la *Site Construction* aux États-Unis, cette œuvre de Charney intègre, comme la plupart de ses autres travaux, art, architecture, sculpture, photographie,

⁷⁷³ Anastasia Loukaitou-Sideris et Renia Ehrenfeucht, *op. cit.*, p. 62.

construction, etc. René Viau raconte que l'artiste recrée en trompe-l'oeil la façade d'un immeuble voisin en relevant l'ancienne perspective d'une « [...] grande civilité qui existait autrefois. Une œuvre urbaine basée sur la symétrie qui évoquait à sa façon les magnifiques perspectives de l'architecture classique⁷⁷⁴ ». Pour ce critique d'art, « toute la démarche inclusive de Charney était là. Une démarche presque archéologique sur la mémoire, la monumentalité, la métropole où le geste créateur se replace dans un contexte socio-historique. Art ou architecture, c'est un commentaire sur le cadre bâti et, c'est ici, un commentaire sur le pouvoir⁷⁷⁵ ». Rappelons que la rue Saint-Urbain est légèrement à l'ouest de la rue Saint-Laurent qui divise la partie anglophone de la partie francophone de l'île et que, durant les années 1970, avec la montée du nationalisme québécois indépendantiste, cette division géographique s'est imprégnée de dénonciation politique. Une division géographique, creusée à même les trottoirs et symbolisant, en quelque sorte, l'idéologie du conquérant, l'hégémonie politique, linguistique et économique, est alors décriée par les nationalistes francophones et de manière plus radicale encore par les indépendantistes. Ici, comme l'affirmeraient Anastasia Loukaitou-Sideris et Renia Ehrenfeucht dans *Sidewalks. Conflict and Negotiation over Public Space*, les trottoirs ne sont pas neutres, et ceux de la rue Saint-Laurent en sont la preuve. Pour revenir à la notion de style, la maison victorienne est issue du XIX^e siècle, or au Québec, on s'est inspiré de la période victorienne et de ses références à la période française du Second Empire, elle-même inspirée de plusieurs périodes dont la Renaissance italienne, la période néoclassique anglaise, d'éléments médiévaux, néo-gothiques ou néo-romans et finalement, de l'architecture américaine⁷⁷⁶. C'est au XIX^e siècle que surgit à Montréal l'influence de l'architecture néo-classique, telle que la conçoivent les architectes originaires de Grande-Bretagne. Elle s'est développée au Canada après la conquête des plaines d'Abraham en 1760. *Les Maisons de la rue Sherbrooke* sont un témoignage de ce passé architectural d'influence britannique. Pour l'occasion, Charney prend une photographie d'une maison et place l'image inversée sur le côté ouest de l'intersection Saint-Urbain et Sherbrooke. C'est d'après ce photomontage que la façade a été bâtie. Charney a emprunté un échafaudage à Cinecittà (se trouvant sur l'ancien site de l'Expo 67) dans le but d'ériger une représentation grandeur nature de la maison photographiée en face de celle-ci. Très

⁷⁷⁴ René Viau, «Melvin Charney et ses images architecturales», *Le Devoir*, 29 octobre 1979.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ Anonyme, *Répertoire d'architecture traditionnelle de la communauté urbaine de Montréal. Architecture domestique. Les résidences*, Montréal, Communauté urbaine de Montréal, 1987.

épurée, on peut voir qu'au troisième étage, les fenêtres sont ornementées de frontons triangulaires typiques des emprunts à l'architecture classique. Aux débuts des années 1960, plusieurs maisons semblables à la réplique de Charney et à celles qui existent encore sur le coin sud-est ont été démolies sur le coin sud-ouest de la rue et ont fait place à des terrains vagues ou des parkings. Une conséquence, selon certains, de l'absence d'un programme d'urbanisme cohérent à la Ville de Montréal, mais aussi une conséquence des politiques provinciales et municipales visant à réaliser d'autres projets gouvernementaux dans ce secteur censé être le prolongement de la Place des Arts selon les plans de 1964 inspirés du modèle du Lincoln Center de New York. Ces projets n'ont jamais vu le jour, et l'UQÀM y a fait construire de nouveaux bâtiments. *Les maisons de la rue Sherbrooke* inspire alors « [...] the feeling both of a ruin and a building under construction⁷⁷⁷ » et n'est sûrement pas une œuvre d'art au goût du maire Drapeau. L'artiste s'est basé sur l'histoire de l'architecture, sur le travail des architectes, urbanistes et propriétaires de Montréal pour évaluer les politiques en matière d'urbanisation. Ce qu'il y a trouvé est un apport concret à son œuvre. Autrement dit, des gens avant lui ont déjà pensé le phénomène urbain et l'artiste prend en considération ces apports auxquels il s'identifie.

Les maisons de la rue Sherbrooke, comme toutes les œuvres de *Corridart*, « [...] incorporent le plus souvent l'action du public pour son achèvement⁷⁷⁸ ». Mais puisque le public doit participer pour que l'œuvre soit achevée, il est une pièce maîtresse du puzzle. Il a un rôle à jouer en aval de l'œuvre. Soulignons que nous sommes en 1976, au moment où le ministre L'Allier publie sa politique culturelle dont l'une des tangentes vise la démocratie culturelle par la participation des citoyen-ne-s à la fabrication de sa culture, d'une œuvre qu'il s'approprie. Bien entendu, dans l'optique des *Maisons de la rue Sherbrooke*, le public ne pense pas le projet et ne réalise pas non plus l'œuvre, mais il la parachève. En amont, il compile une histoire des lieux que d'autres avant ont construits. Nous identifions donc deux types de participation qui appartiennent à diverses temporalités. Le participant existe avant même que l'œuvre ne soit constituée et il lui attribue tout son sens social et historique. Il est aussi celui qui, au présent, marche sur la rue, visite l'œuvre et prend conscience du fait urbain. Qu'il

⁷⁷⁷ Mary Jane Jacob, *Melvin Charney Recent Constructions and Works on Paper*, New York, 44th Parallel ; Centre for Contemporary Canadian Art, 1982.

⁷⁷⁸ Francine Couture, « Expositions collectives et Montréalisation de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 73.

s'agisse d'une participation en aval ou en amont de l'œuvre, c'est un public de néophytes et de spécialistes. *Les maisons de la rue Sherbrooke* invite divers publics à expérimenter l'urbanisme, qu'ils soient ou non des assidus des musées ou des galeries. Ils peuvent être critiques d'art, la directrice du Musée d'art contemporain, des artistes amis de ceux et celles qui exposent, etc. Ils portent aussi le visage de celui qui, loin du musée ou indifférent aux galeries, habite la rue Sherbrooke, dans l'un des multiples quartiers qu'elle traverse. Le public peut y travailler ou simplement s'y déplacer. Le public est aussi composé de familles issues de diverses classes sociales, de jeunes et de moins jeunes, de travailleuses et de travailleurs qui ne résident pas sur Sherbrooke, de simples passants. Bref, un public national et international aux visages multiples, anglophone et francophone, immigrant et néo-québécois. Le public néophyte est donc diversifié et la culture savante ne fait pas partie de son environnement culturel immédiat, mais il se joint au public spécialisé dans cette expérience esthétique. Le programme de *Corridart* nous montre que Charney cherche à atteindre ces divers publics qui ne sont pas opposés, mais tout simplement jumelés. Ils répondent en quelque sorte aux intentions qu'on retrouve dans le livre vert sur la culture du ministre Jean-Paul L'Allier. Charney veut qu'en se promenant, ces publics prennent conscience des changements opérés d'un point de vue urbanistique et architectural. Leur participation n'implique pas la conception du projet ni la création des objets de l'œuvre, mais ils sont actifs en amont et en aval.

En ce qui concerne la participation des citoyen-ne-s en amont du projet de Charney, ils contribuent à la construction du propos de l'artiste. Ces gens ne se doutent pas que leurs actions vont un jour faire partie de la réflexion et devenir un matériau pour l'artiste. Cette manière de procéder de Charney rejoint les stratégies de la promenade psycho-géographique de l'Internationale Situationniste, en ce sens qu'après avoir observé la réalité lors d'une dérive, le promeneur fouille l'histoire des lieux qui l'ont interpellé et construit sa propre réalité à partir de celles des autres. La réappropriation du fait urbain en est une des plus complexes. Une fois que l'artiste a arpenté et étudié la rue et ses édifices, il s'est construit une image personnelle de celle-ci en regard des multiples vécus humains. En d'autres mots, en amont, il y a les participant-e-s qui ont vécu sur la rue, qui y ont fait construire des maisons selon les tendances architecturales de l'époque, leurs moyens financiers et goûts personnels. Ils ont façonné l'environnement urbain, habité les espaces, manifesté dans les rues, joué dans les parcs, pris des photos, écrit des articles, etc. *Les maisons de la rue Sherbrooke*

sont une preuve de l'implication des citoyen-ne-s dans le choix architectural des résidences à Montréal, par exemple. Elles sont une copie conforme d'anciennes maisons dont la plupart ont été détruites. Il y a aussi ces gens qui ont déploré ces démolitions et dont les luttes ont été photographiées et publiées dans les journaux. Bref, il y a les participant-e-s en amont qui font bâtir la maison victorienne sur la rue Sherbrooke, un architecte responsable des plans, l'histoire d'une conquête, des manifestations citoyennes contre les démolitions, des journalistes qui alimentent les propos de Charney en images, entre autres, et que ce dernier expose sur les échafaudages. Autre acteur historique, participant involontaire en aval, le maire de Montréal participe lui aussi à la réflexion de l'artiste par son action de destruction.

Pour ce qui est de la participation en aval et la prise de conscience sociale et politique des citoyen-ne-s, elle est d'une tout autre nature. L'artiste veut rendre à la population la mémoire historique des luttes pour la préservation du patrimoine et l'inviter à une prise de conscience du fait urbain. Il recherche ultimement à lui faire prendre position sur les changements urbanistiques et souhaite que cette prise de conscience ait des répercussions dans un avenir proche, voire immédiat. En aval donc, les participant-e-s sont celles et ceux de l'année 1976, promeneur-e-s et habitant-e-s de la rue Sherbrooke et de ses environs. Peut-être même que plusieurs ont déjà été en amont des œuvres, ayant, pour ainsi dire, déjà contribué aux visages de la rue en y tenant un commerce, en y habitant, etc. Ce serait aussi le cas du maire Drapeau, par exemple, qui après avoir visité l'œuvre et l'exposition, n'accepte pas la critique qu'y subissent ses actions en matière d'urbanisme et fait détruire l'ensemble de l'exposition, sous prétexte que sa contribution en amont a été considérée comme néfaste. C'est de cette manière, en considérant les contributions en amont et en aval de l'œuvre, qu'on peut comprendre la participation des divers publics. Charney donne à voir en images et en objets les actions des participant-e-s, savantes ou populaires. Toutes ces actions ont contribué à façonner la rue Sherbrooke. En 1976, les publics qui déambulent sur la rue et qui passent devant *Les maisons de la rue Sherbrooke* prennent conscience des événements du passé et des possibilités de changement dont ils disposent eux-mêmes au présent. Ils sont invités à mettre leurs capacités imaginatives à l'œuvre pour l'avènement d'une ville plus humanisée et affranchie des lois du profit. Le tout se fait hors des murs institutionnels artistiques officiels. Une manière pour l'artiste d'entrer en contact avec les promeneur-e-s est de lui fournir la brochure *Corridart*.

La distribution de la brochure *Corridart dans la rue Sherbrooke, Montréal, du 7 au 31 juillet 1976*⁷⁷⁹ permet au public de comprendre le propos du commissaire. On y trouve une carte avec les emplacements des œuvres. Selon Francine Couture, la rencontre entre l'œuvre et le public n'a pas lieu, car le maire Drapeau, pour toutes sortes de raisons fait détruire l'ensemble de l'exposition⁷⁸⁰. Soit! Cette affirmation mérite toutefois d'être nuancée. Le vernissage a lieu le 7 juillet et les œuvres sont détruites le 14 juillet, soit trois jours avant l'ouverture des Jeux olympiques. Pendant sept jours, le public peut donc voir l'exposition. Bien entendu, la population qui, le 17 juillet, est massée le long de la rue Sherbrooke, entre Peel et Pie IX, pour voir passer le relais de la flamme olympique n'a plus accès aux *Maisons de la rue Sherbrooke*, car en cet instant historique précis, la rue Sherbrooke a perdu son statut de rue et est devenue une sorte de tapis rouge qui mène les athlètes et la foule sur le parvis du stade olympique. Cette voie, sur laquelle passe la flamme gagnée avec autant d'acharnement par le maire Drapeau, devient une extension du village olympique. La rue Sherbrooke est alors, aux yeux du monde entier, un lieu de passage de la gloire d'un maire et du triomphe de Montréal. Drapeau

[...] avait obtenu l'attribution de ces Jeux grâce notamment à des promesses parfois fallacieuses, le coût des travaux s'était amplifié d'une manière hallucinante, compromettant à maintes reprises la réalisation effective de la manifestation. Et quand Drapeau brandit en signe de triomphe, voire de gage, le drapeau olympique, il ne parvenait pourtant pas à faire partager l'euphorie de ses sentiments à l'unanimité de ses concitoyens.⁷⁸¹

Il ne peut tolérer aucune opposition sur ce tapis rouge et il est impensable pour lui qu'un groupe d'artistes financés à raison d'environ 400 000 \$ par le ministère des Affaires culturelles pointe de ses gros doigts jaunes ses erreurs en matière

⁷⁷⁹ *Corridart dans la rue Sherbrooke, Montréal, du 7 au 31 juillet 1976*, Service d'Archives de l'UQAM, Collection spéciale. Consulter aussi le dossier *Corridart* au Centre d'études du Centre canadien d'architecture.

⁷⁸⁰ Je conseille aux lectrices et aux lecteurs de consulter le procès *Corridart*. Il est étonnant de constater que c'est sous le prétexte principal de la sécurité des échafaudages que le maire Drapeau a caché les deux principales motivations de son ordre de destruction de l'exposition. Le maire n'aime pas ce genre d'art contemporain et il ne considère pas que les œuvres qui s'adressent aux gens du monde entier peuvent contenir un discours critique des politiques d'urbanisation et pointer les conflits entre les classes sociales ainsi qu'entre anglophones et francophones. C'est donc dire qu'il existe plusieurs raisons pour lesquelles Drapeau a fait détruire *Corridart* outre le fait que ce n'était pas sécuritaire. C'est du moins la lecture analytique que nous faisons du procès.

⁷⁸¹ Freddy Koenig, dans Edouard Seidler et al., *Le grand livre des Jeux Olympiques*, Montréal, Calmann-Lévy, 1976, p. 65.

d'urbanisation et la corruption qui plane sur Montréal. Si l'œuvre *Les maisons de la rue Sherbrooke* dénonce les politiques de démolition de la ville, ironie du sort, nous dit René Viau⁷⁸², elle subit exactement le même destin que ses prédécesseuses, les vieilles maisons victoriennes. Le relais de la flamme olympique suit un protocole impeccable et un rigoureux décorum. *Les maisons de la rue Sherbrooke* et *Corridart*, dans ce contexte olympique, ne répondent pas aux exigences du protocole et irritent l'orgueil du maire. Le liberté de critiquer, la conscientisation sociale ou la dérive sociopolitique symbolique semblent inopportunes aux yeux de Drapeau. Suspendue dans le temps, la rue Sherbrooke repart à zéro, elle doit jouer le rôle historique de permettre le passage de la flamme et l'entrée triomphale de Montréal dans l'histoire des Jeux olympiques modernes. *Les maisons de la rue Sherbrooke* liquident en quelque sorte les efforts du maire et le forcent à détruire l'ensemble. Si Charney a fait de la rue Sherbrooke un lieu de mémoire et de participation citoyenne, Drapeau en fait un lieu intemporel et sans passé. Heureusement, il y a tout de même un public promeneur qui a pu voir les œuvres et participer en amont et en aval.

Après avoir expliqué chacun des environnements en fonction de la participation du public selon l'intention des artistes de l'impliquer sur le plan social, observons à présent dans quelle mesure ces actions trouvent un écho dans la vision du modèle de la démocratie culturelle.

⁷⁸² René Viau, *loc. cit.*

CHAPITRE 6

DE LA CIRCULARITE DES IDEES ENTRE L'ETAT ET ARTISTES : LES NOUVEAUX PUBLICS A L'ŒUVRE

Nous avons évoqué, dans la première partie de cette thèse, les caractéristiques du modèle de la démocratie culturelle identifiées par Lise Santerre. Nous démontrerons ici que les œuvres étudiées sont à plusieurs égards issues de ce modèle. Nous partirons des mêmes prémisses que pour l'étude des œuvres antérieures aux programmes de subvention échafaudées selon l'idéologie de la démocratie culturelle, mais nous constaterons que les œuvres abordées dans ce chapitre répondent davantage aux caractéristiques énumérées. On peut faire certains rapprochements entre la vision esthétique des artistes et celle de l'État en ce qui a trait à un élargissement de la notion de culture et d'art, au type d'activité financé, soit l'activité d'animation socioculturelle, au nouveau public visé, au lieu de présentation, aux nouvelles sources de financement et au soutien apporté à l'expérimentation en animation culturelle et aux activités inusitées. En dernier lieu, nous verrons les différences et les points communs entre le nouveau rôle de l'art et ses conséquences tels qu'envisagés par l'artiste et tels qu'envisagés par l'État.

6.1 Une vision large de la notion de culture

Pour le modèle de la démocratie culturelle, tel que l'explique Santerre, la notion de culture s'éloigne de l'idée du chef-d'œuvre exposé au musée et s'incarne dans diverses activités, y compris dans la participation des citoyen-ne-s à l'énonciation de sa vision de la culture. C'est en cela que la culture incarne l'art populaire, les traditions, le folklore, l'artisanat, les loisirs créatifs, le sport, etc. Pierre Laporte en fait

déjà mention dans son livre blanc. Guy Frégault, lui, aux dires de Marcel Fournier, prend position pour l'art populaire et l'animation culturelle. Le ministère des Affaires culturelles durant les années 1970 maintient la vision anthropologique de la culture adoptée par Laporte et Frégault, la preuve en est que Gérard Pelletier finance toute sorte d'activités culturelles. Au provincial, Denis Hardy, sous-ministre de la Culture en 1974-75, en fait mention dans le livre vert de Jean-Paul L'Allier (1975). On encourage à la fois l'art savant et l'art populaire, des formes de culture s'adressant à toutes et à tous et à la portée de l'ensemble de la population. Du côté du gouvernement fédéral, nous avons pu constater que Gérard Pelletier, le Secrétaire d'État, partage cette vision anthropologique et finance les activités d'animation sociale et culturelle. Les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !*, Les Fabulous Rockets, Maurice Demers, Francine Larivée et Melvin Charney œuvrent tous sur le terrain de la démocratie culturelle et adoptent la vision anthropologique de l'art promue par ce modèle, qu'ils incarnent à divers degrés, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Dans le modèle de la démocratie culturelle, raconte Santerre, on réhabilite des formes d'expression culturelles populaires, communautaires, minoritaires, dépréciées et inconnues. Quant aux œuvres à l'étude, on pourrait admettre que ces actions culturelles sont issues de l'exploration de nouvelles formes d'expression collective. Avec *Vive la rue Saint-Denis !*, le collectif élargi de Fusion des arts travaille sur un autre terrain culturel que celui de la démocratisation de la culture⁷⁸³. Le groupe œuvre dans sens du modèle de la démocratie culturelle. L'art enfermé dans une catégorie savante et élitiste se dissipe et donne place aux activités esthétiques d'animation sociale et culturelle. Un nouvel art apparaît alors, soit une activité esthétique inusitée et minoritaire en arts visuels : l'activité d'animation socioculturelle qui fait même éclater les limites de ce qu'est une œuvre d'art. Celle-ci est interdisciplinaire en ce sens qu'elle jumelle les arts visuels (photographie, dessins, environnement) avec le vidéoreportage sur la rue, les entrevues avec les résident-e-s et l'animation de groupe, les documents d'archives présentés, les œuvres créées par le public au centre du labyrinthe, etc. Ce type d'activité est extrêmement rare dans un musée, même si on peut reconnaître que les conservateurs essaient d'amener les artistes

⁷⁸³ En 1972, plusieurs organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !* avec d'autres artistes, présentent sous le nom Groupe Point-zéro, un environnement-labyrinthe intitulé *Folklore urbain* dans le cadre de l'exposition *Montréal + ou -*, organisée par Melvin Charney au Musée des beaux-arts de Montréal. L'environnement-labyrinthe porte sur l'urbanisation déshumanisée de la ville de Montréal.

des nouvelles tendances vers le cube blanc. Dans *Vive la rue Saint-Denis !*, il n'y a pas d'hierarchie entre les formes d'art ni de forme de culture supérieure à une autre. Autrement dit, l'environnement-labyrinthe, qui est ici une façon d'animer la population d'un quartier, renvoie à des formes d'expression liées au jeu exploratoire et au milieu communautaire, formes dont la démocratie culturelle fera la promotion.

En ce qui concerne les Fabulous Rockets, les deux environnements-labyrinthes *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés* sont eux aussi issus d'une activité esthétique nouvelle, peu commune, d'animation socioculturelle, visant une prise de conscience de la part du public lors de son exploration ludique. Les deux environnements-labyrinthes transforment en matériel esthétique l'objet quotidien extrait des archives (photos, entrevues), l'objet folklorique avec ses éléments d'artisanat (têtes d'amérindiens, bâtons de hockey) et même les objets « touristiques » de consommation de masse (chandails des Canadiens ou ornés d'un drapeau du Canada). Ce processus d'édification de l'objet banal en matériau d'art vient entre autres du Nouveau réalisme français. Ces deux environnements-labyrinthes retournent à des formes d'expression qui viennent des univers de la consommation et des arts populaires, de l'artisanat et du folklore canadien-français et amérindien, et du jeu exploratoire, mis de l'avant dans le modèle de la démocratie culturelle.

Pour ce qui est d'*Appelez-moi Ahuntsic*, l'environnement s'inscrit lui aussi dans l'idéologie de la démocratie culturelle. Pour la FTEI, un centre d'expression populaire, comme pour le modèle de la démocratie culturelle, la notion d'art va au-delà de l'art savant exposé au musée. La FTEI associe l'art à une activité d'animation sociale et culturelle qui implique d'autres publics que ceux qui fréquentent les musées ou les galeries de l'art savant. Dans *Appelez-moi Ahuntsic*, comme dans le modèle de la démocratie culturelle, on réhabilite des formes d'expression culturelle communautaires et populaires. Nous avons constaté que c'est la collectivité des résident-e-s du quartier qui a participé au projet. Parmi les expressions de la culture populaire comprises dans l'environnement, il y a, entre autres, la gigue dansée par un petit garçon et un rigodon joué par un violoneux. Rappelons aussi que, dans le modèle de la démocratie populaire, il est important de valoriser des expressions culturelles d'amateurs, minoritaires, dépréciées et inconnues. C'est le cas des photographies prises par des amateurs ou encore de la bande dessinée réalisée en direct. Comme nous l'avons vu précédemment, *Appelez-moi Ahuntsic*, un environnement artistique interdisciplinaire qui allie entre

autres l'animation culturelle, le théâtre amateur et la musique, répond à l'idée d'une activité esthétique minoritaire. Mais soulignons ici que dans le monde du théâtre de l'époque, apparaît, sur la scène sociale, le théâtre interventionniste, un théâtre populaire dans lequel le public participe à sa propre pièce, comme dans le *Living theater*⁷⁸⁴. Demers abolit la hiérarchie entre les formes d'art, comme le préconise le modèle de la démocratie culturelle. Ainsi, *Appelez-moi Ahuntsic* redonne leurs lettres de noblesse aux formes d'expression issues du folklore et de la culture populaire, de la fête et de la technologie, domaines réhabilités par la démocratie culturelle.

En ce qui concerne Larivée et GRASAM, l'environnement de *La chambre nuptiale* vient couronner les initiatives de ses confrères de *Vive la rue Saint-Denis !*, les Fabulous Rockets et Maurice Demers. Cette œuvre est le summum de l'activité d'animation socioculturelle entreprise dans les années 1970 par des artistes ou des acteurs dans le champ de l'art. Nous verrons qu'en plus d'être engagé principalement sur le terrain de la démocratie culturelle et de l'art populaire, cet environnement découle en partie du modèle de la démocratisation de la culture savante. Le collectif produit une œuvre qui répond aux exigences des deux modèles culturels, ce qui sera le cas des œuvres de la décennie 1990. Dans un document intitulé *Projet de recherche*⁷⁸⁵ présenté au ministère des Affaires culturelles, dans le cadre du programme Aide à la création, Francine Larivée précise sa vision politique de la culture et de son environnement. Le sous-titre du projet est : « L'art traditionnel, la culture populaire et la culture officielle, ou : la petite et la grande culture chez les femmes québécoises »⁷⁸⁶.

Pour sa part, Francine Larivée partage également avec l'État une vision large de la culture. Les lettres patentes de GRASAM exposent clairement l'idée de culture telle qu'envisagée par le groupe et Larivée se réfère directement au livre blanc du ministre d'État aux Affaires culturelles sous le gouvernement péquiste, Camille Laurin

⁷⁸⁴ Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008 (1967).

⁷⁸⁵ Ce document n'est pas daté, mais il est produit après la première présentation de l'œuvre, car il y est question d'analyser les données. En réalité, il s'agit de procéder à l'« Évaluation critique de la démarche et des résultats du projet de *La chambre nuptiale* ». Fonds Francine Larivée au Service d'archives de l'UQÀM. Nous savons que ce texte succède au livre blanc sur la culture de Camille Laurin (1978) et qu'il s'agit d'une déclaration de l'intention de Larivée de faire une maîtrise.

⁷⁸⁶ Francine Larivée, *Projet de recherche*, p. 2, non daté. Fonds Francine Larivée au Service d'archives de l'UQÀM. Ce projet a pour répondants Rose-Marie Arbour, directrice de la maîtrise en études des arts à l'UQÀM et Yves Robillard, alors directeur du département de l'histoire de l'art de l'UQÀM.

(1978)⁷⁸⁷, lui-même inspiré du livre vert de son prédécesseur libéral, Jean-Paul L'Allier (1976), en ce qui a trait au concept anthropologique de culture. En effet, dans le document de Laurin, on lit : « Il y a toujours, au Québec et ailleurs, une *culture officielle*, et l'autre *culture* que l'on ne sait encore nommer »⁷⁸⁸ et, selon le ministre, éveiller l'intérêt de la classe populaire pour la culture savante ne semble pas passer par une politique classique de démocratisation. Pour Laurin,

[...] la "culture populaire" n'est pas que le magma informe des exploitations. Les chercheurs ont souvent noté l'importance qu'y ont les solidarités concrètes, les relations de parenté et de voisinage. Un savoir, des capacités originales s'y transmettent. La création s'y mêle à l'héritage. Pour ne pas être officiellement reconnue, cette culture n'en comporte pas moins ses traditions et sa fécondité.⁷⁸⁹

Larivée favorise, elle aussi, les traditions artisanales, explique l'ampleur de son projet et se positionne contre la dichotomie traditionnellement établie entre la culture savante et la culture populaire. Pour dénoncer cette séparation, voici ce qu'elle a écrit :

Sur la question de la et des cultures, du *Livre blanc* au chapitre IV, il est nettement signifié que la classe dominante s'approprie le terme culture pour définir ses valeurs, son idéologie avec les moyens nobles d'expression : musique, littérature et beaux-arts tandis que se rapporte au folklore tout ce qui a un caractère populaire, se transmettant de vive voix et occupant les soirées, les fêtes et les rites.⁷⁹⁰

Elle précise ensuite, tout en paraphrasant ou en citant directement et en adoptant le même point de vue, le document de Camille Laurin.

Le folklore serait donc supposément la culture du peuple par opposition à la culture de la classe dominante [dit Larivée].

Ce sont ces catégories discriminatoires qu'il faudrait aujourd'hui dépasser pour reconnaître une conception moins univoque de la culture [affirme Laurin]. [...] Nous sommes devenus plus sensibles à l'idée qu'il ne faut pas imposer à toute la société la culture héritée d'une classe sociale. [...] Une politique du développement culturel dans cette perspective... doit reconnaître la pluralité des mondes culturels et

⁷⁸⁷ Camille Laurin, *La politique québécoise du développement culturel*, Québec, Éditeur officiel Québec, 1978. Larivée se réfère à ce document sans mentionner le nom de l'auteur ni le titre. C'est après une longue vérification de ses citations que nous avons trouvée la source que l'artiste cite.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 109-110.

⁷⁹⁰ Francine Larivée, *Projet de recherche*, p. 2, non daté. Fond Francine Larivée au Service d'archives de l'UQÀM. Se référer au *Livre blanc* de Camille Laurin, *ibid.*, p. 105-110.

la pluralité des voies d'accès à la reconnaissance que les hommes poursuivent de leur existence commune.

S'il est vrai que la culture tout autant que l'économie peut opprimer des classes sociales, ce qu'on appelle la "culture populaire" n'est pas le magna inform des exploitations. Elle comporte des genres de vie originaux. Les chercheurs ont souvent noté l'importance qu'y ont les solidarités concrètes, les relations de parenté et de voisinage. Un savoir, des capacités originales s'y transmettent.⁷⁹¹

Pour Larivée comme pour le modèle de la démocratie culturelle, incarné ici par Laurin et tous les artistes étudiés dans cette thèse, la culture dépasse l'idée du chef-d'œuvre dévoilé au musée et prend forme dans des activités variées engageant le citoyen afin qu'il produise sa propre culture. Certes, partant d'une expérience d'artiste professionnelle, diplômée du monde savant, Larivée sait jumeler les deux types de culture au sein de sa production. De plus, elle pense, comme Laurin, que

Ici comme en bien d'autres régions du monde, l'ensemble des institutions sociales, politiques et économiques a été essentiellement construit par des hommes. [...] Cependant dans tous les domaines de la création, l'infrastructure demeure globalement aux mains des hommes. [...] Responsables de l'éducation des enfants aussi bien dans la famille que dans les institutions d'enseignement, les femmes ont assuré l'héritage culturel. Les femmes ont aussi joué un rôle déterminant dans la floraison de la culture populaire. Des mains des femmes sont nées des œuvres remarquables, prolongement de leurs réponses aux besoins de la vie quotidienne.⁷⁹²

C'est pourquoi, *La chambre nuptiale* a pour objectif de « [...] mettre à jour les manifestations, us et coutumes, dire et faire-savoir et mettre en valeur l'art des femmes relégué depuis la nuit des temps à un acquis de la culture populaire, anonyme et ignoré par la culture officielle [...] »⁷⁹³, nous dit l'artiste. Elle se place ici aussi, au sujet de l'affranchissement des artisanes, du côté de ce qu'elle nomme le livre noir « Égalité et Indépendance »⁷⁹⁴. Les auteures de ce texte, selon Larivée, font la

⁷⁹¹ À part la première partie de la citation où Francine Larivée paraphrase Laurin, les autres citations sont extraites du livre blanc, sans références. La première section citée se trouve à la page 111 et la deuxième à la page 109 du livre blanc. Dans le texte de Larivée, ces citations sont prises dans : Francine Larivée, *Projet de recherche*, *ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ Francine Larivée, *Projet de recherche*, p. 2, non daté. Fonds Francine Larivée au Service d'archives de l'UQÀM.

⁷⁹⁴ Après avoir cherché le document en vain, nous ne savons pas quel est ce livre dont fait mention Larivée. Si on retient l'expression *livre noir*, il s'agirait de : *Livre noir de la F.F.Q sur la condition féminine : le facteur de l'issue de nos revendications - c'est nous les femmes*, Fédération des femmes du Québec, Montréal, 1978. Mais si l'on cherche avec les termes *égalité* et *indépendance*, on trouve une

promotion sociale et professionnelle des femmes artisanes dans la perspective de les intégrer à la vie économique. À long terme, partant de l'expérience de *La chambre nuptiale*, la démarche de Larivée en 1978 « [...] a pour but de poser les jalons de la mise sur pied d'un service de consultation et de documentation sur les arts, expressions des femmes en milieu urbain⁷⁹⁵ ». Ce type d'organisation et la mise sur pied du centre seraient prises en main, dans un deuxième temps, par la directrice de la maîtrise en études des arts du département d'histoire de l'art de l'UQÀM, soit Rose-Marie Arbour. Ces intentions révèlent l'ampleur du côté institutionnalisé de *La chambre nuptiale*.

Nous avons déjà constaté que la démocratie culturelle restitue des formes d'expression culturelle communautaires, populaires, minoritaires et inconnues. C'est ce que Larivée prétend concrétiser dans un futur centre culturel dont l'expérience de *La chambre nuptiale* est la genèse. Il faut ajouter que ce type d'environnement est une activité d'animation socioculturelle, voire sociologique, une nouvelle forme d'art en 1976. Soulignons par ailleurs que l'animation socioculturelle est certes encore peu pratiquée dans le champ de l'art, mais depuis 1971, elle est devenue une tendance importante dans le domaine de la culture et des loisirs en général. Larivée bénéficie des acquis des artistes qui l'ont précédée, en matière de reconnaissance institutionnelle et gouvernementale pour le type d'art qu'elle présente tant au musée qu'à Terre des Hommes ou dans un centre commercial. Ainsi, *La chambre nuptiale* est une sorte de synthèse d'art populaire et d'art savant et répond, de ce fait, aux intentions des ministres de la Culture Jean-Paul L'Allier et Camille Laurin. Dans leurs documents sur la culture, les deux formes d'art ne sont pas opposées ni hiérarchisées, mais complémentaires, et l'on encourage les expériences populaires au même titre que les savantes. La démarche est la même pour l'environnement de Larivée et c'est pourquoi des lieux de culture populaire et de culture savante l'ont exposée, et que plusieurs institutions différentes l'ont financée. À ce propos, son père lui a fait le commentaire suivant : « Dire que tu vas avoir de l'argent du gouvernement pour critiquer une

deuxième source : Conseil du statut de la femme, *Pour les Québécoises: égalité et indépendance*, Québec, Édition officielle du Québec, 1978, p.45. Tous deux ont été publiés en 1978. Et tous deux tentent de mettre les pendules à l'heure en ce qui concerne la reconnaissance des femmes dans la société québécoise. À la lumière de la biographie établie par Jocelyne Aubin, on comprend mieux les rapports entre Larivée et l'État puisque l'artiste a un rapport avec le pouvoir en regard des relations même familiales ; Luc Larivée, son frère, a été le secrétaire particulier de René Lévesque à la période du projet Québec association.

⁷⁹⁵ Francine Larivée, *Projet de recherche*, op. cit.

institution d'état... ! [et Larivée d'ajouter] Il a fallu dialoguer longtemps, mais aujourd'hui ils comprennent qu'on est rendu là⁷⁹⁶ ». Nous y reviendrons ultérieurement.

En ce qui a trait à Melvin Charney, en 1976, *Les maisons de la rue Sherbrooke* ne pouvait entrer au musée, pas plus que toutes les autres œuvres de *Corridart*, si l'on en croit la sémiologue de l'art Fernande Saint-Martin, alors directrice du Musée d'art contemporain de Montréal. Mais l'œuvre n'est pas nécessairement une œuvre d'art populaire, au sens où l'entend le modèle de la démocratie culturelle. Il s'agit d'une activité esthétique nouvelle et interdisciplinaire qui conteste les limites de l'art et qui ouvre de nouveaux horizons en jumelant les deux terrains culturels dont l'un appartient à la culture d'élite et l'autre à la culture populaire. Observons, à cet effet, l'intervention de Fernande Saint-Martin lors du procès des artistes de *Corridart* contre la mairie, quatre ans après le démantèlement des œuvres : « *Corridart* a permis une présentation de nouvelles formes d'expression qui trouvent mal à s'exprimer dans un musée⁷⁹⁷ ». Saint-Martin soutient tout de même la démarche de Charney et reconnaît la valeur de son œuvre. Elle voit en cette manifestation artistique une occasion unique pour les artistes québécois de faire connaître l'art contemporain à un public étranger venu à Montréal pour l'occasion des Jeux olympiques. C'est aussi, selon elle, une manière de diffuser largement le travail des artistes à un public qu'il faut initier à l'art contemporain. Cela dit, on ne peut pas imputer aux artistes et aux diffuseurs d'art « [...] l'ignorance invraisemblable dans laquelle on laisse les masses populaires face à l'art contemporain⁷⁹⁸ ». Ce dont il est question ici, c'est de démocratisation de la culture, c'est-à-dire de rendre accessible, dans la rue, l'art savant élaboré par des artistes professionnels choisis par un jury, un commissaire, des fonctionnaires, etc. D'ailleurs, les critères de sélection sont la qualité et l'excellence artistique, l'adaptation au lieu et aux coûts de réalisation prévus, le respect du site des festivités, etc.⁷⁹⁹. Des critères qui, somme toute, relèvent plutôt du modèle de démocratisation de la culture

⁷⁹⁶ Ginette Auger, « Francine Larivée se défend ! Le scandale de la chambre nuptiale », 1977. Article trouvé dans le Fonds d'archives de Francine Larivée. Service des archives de l'UQAM.

⁷⁹⁷ Maurice Girard, « Fernande Saint-Martin témoigne de la valeur de *Corridart* », *Le Soleil*, Samedi 11 octobre 1980.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ Kim Louise Gauvin, *Corridart revisited, Excavating the remains*, Montréal, Thesis in the Department of Art History Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Arts, Concordia University, 1996, p. 25.

(œuvre savante) que de celui de démocratie culturelle, n'en déplaie à Marc Laurendeau.

Le journaliste accuse la municipalité et le juge d'être insensibles à la contre-culture et de privilégier l'art de l'élite⁸⁰⁰. Il est intéressant de remarquer l'utilisation du mot *contre-culture* qui alimente l'imaginaire de l'époque et permet d'accoler cette étiquette à cette œuvre. Pour Laurendeau, la contre-culture est un produit de la seconde moitié du xx^e siècle, bien qu'elle ait existé à d'autres époques sous d'autres allures, qui remet « [...] en question les formes artistiques traditionnelles et les valeurs anciennes. Elle ne craint pas de surprendre⁸⁰¹ ». Précisons que cette contre-culture qui, selon Laurendeau, critique et en surprend certain-ne-s, appartient toutefois à une élite bien précise, à sa propre communauté de goût qui la supporte et la légitime. Selon Francine Couture, cette communauté est « [...] formée par le commissaire, des artistes et des administrateurs de l'art, adhérant à une même conception de la contemporanéité artistique qu'elle souhaite partager avec un large public⁸⁰² ». Cette contre-culture n'est donc pas contraire à l'*establishment*. Elle est, bien au contraire, composée d'intervenant-e-s du champ de l'art : la Musée d'art contemporain et sa directrice, le ministère des Affaires culturelles, les critiques d'art, les artistes professionnels, les historiens de l'art, etc. Contrairement à ce qu'en dit Laurendeau, il s'agit d'un art d'*establishment* de la rue, d'un art d'élite contestataire et innovateur, certes, mais pas d'une expression de la contre-culture ou de l'*underground* à proprement parler. Tout en œuvrant sur le terrain d'une culture d'élite qui se démarque et rompt avec certaines conventions, Charney, avec *Les maisons de la rue Sherbrooke*, ouvre par conséquent, comme l'ont fait les œuvres des années 1970, la voie vers la démocratie culturelle et les pratiques populaires. Saint-Martin ne voit pas la possibilité de présenter l'œuvre dans son musée, car elle ne correspond pas nécessairement aux exigences de l'art muséal. Mentionnons, à titre d'exemple, l'utilisation d'échafaudages pour présenter les photographies d'archives sur l'histoire de la rue ou encore l'échafaudage comme faisant partie de l'installation de Charney dont l'image frontale est un cliché de la maison réelle située juste de l'autre côté de la rue.

⁸⁰⁰ Marc Laurendeau, « Affaire Corridart. Une décision insensible à la contre-culture et qui privilégie l'art élitiste », *La Presse*, 23 mai 1981, p. A7.

⁸⁰¹ *Ibid.*

⁸⁰² Francine Couture, « Expositions collectives et Montréalisation de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 73.

Charney repousse les limites de ce qu'est une œuvre d'art et trouve dans un lieu public son espace de médiation. Cet espace est celui de tous les membres de la communauté et, nous dit l'artiste, « [...] la rue nous impose une démocratisation de l'idée de musée⁸⁰³ ». Pour lui, la rue Sherbrooke, « [...] est devenue une place appartenant à tous les citoyens⁸⁰⁴ », une rue-musée accessible aux masses, pas un musée qui muséifie, plutôt un musée qui s'approprie le présent et rafraîchit le passé. *Les maisons de la rue Sherbrooke* présentent « l'histoire directement dans la rue en tant qu'espace communautaire⁸⁰⁵ », nous confirme Charney. Cette notion de démocratisation implique aussi l'idée qu'un artiste s'engage dans des expériences qui se traduisent dans ses œuvres. À ce propos, l'artiste concède que :

La transformation de l'art des musées et galeries en art de rue n'est pas une entreprise facile. Le sens collectif de la rue se reflète dans la production de l'art qui tend à s'identifier à une élite minoritaire ; c'est-à-dire, les projets de *Corridart* auront une signification en autant que les artistes auront pu traduire leurs propres expériences de la cité, et cela à une échelle urbaine. *Corridart* peut alors être considérée comme une tentative d'exprimer certaines possibilités de l'art dans la vie quotidienne des habitants de Montréal.⁸⁰⁶

Dans cette conception, l'artiste semble jouer le rôle de l'éclaireur avant-gardiste dont l'œuvre, née de sa réflexion sur l'urbanité, évoque une vie commune idéale, voire utopique. Charney n'oppose pas l'art savant à l'art populaire ni la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle. Il en fait une synthèse et ouvre en quelque sorte la porte à l'art actuel et aux pratiques participatives des années 1990-2010 qui allient des éléments de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle. Il ne s'oppose pas à l'*establishment* ni ne méprise la vision anthropologique de la culture. Si d'un côté, le chef-d'œuvre sort du musée et s'incarne dans des activités diverses impliquant la collaboration des citoyen-ne-s, de l'autre, on réhabilite des formes d'expression culturelle populaires, communautaires et minoritaires et on les amène sur le terrain de la création artistique. Cette expression prend aussi la forme lors des manifestations contre la démolition de certains immeubles de la rue Sherbrooke, des parades de la Saint-Jean et lors des Jeux Olympiques dans l'accueil populaire de la flamme olympique. En résumé, l'action de manifester ou de défiler est devenue un

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ Melvin Charney, Programme *Corridart*, 1976, Service des archives de l'UQÀM.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

matériau d'art en ce sens que les images prises à ces occasions servent le propos de l'artiste. Marcher sur la rue Sherbrooke et prendre position sur l'urbanisation est un acte qui fait également partie de l'œuvre.

6.2 Des programmes de subvention et de l'idéologie

À l'ère de la mise en place d'un gouvernement de démocratie participative, plusieurs ministères et institutions travaillent ensemble selon Lise Santerre, Jiri Zuzanek et Guy Bellavance (loisirs, main-d'œuvre, tourisme, arts). Certains projets sont réalisés grâce au financement d'autres ministères que celui de la culture, comme nous l'avons observé pour les œuvres abordées dans le premier chapitre. En première partie de ce chapitre-ci, nous avons expliqué la mise en place et les objectifs des programmes qui se sont orientés vers le modèle de la démocratie culturelle. C'est d'ailleurs là que réside l'une des plus grandes différences entre les projets datant de 1971 et des années suivantes en relation avec les précédents qui n'ont pas pu recourir à ce type d'infrastructure économique et qui ont principalement reçu l'aide des municipalités (Montréal, Acton Vale). Dans les cas qui nous préoccupent ici, qu'il s'agisse du ministère des Affaires culturelles, du Conseil des arts du Canada, du Secrétariat d'État, du ministère de l'Immigration et de la main-d'œuvre, ou du ministère du Tourisme, toutes ces instances contribuent à financer les activités d'animation culturelle et événements selon les critères de chacune. Plusieurs artistes ont même bénéficié des programmes Perspectives-Jeunesse, Initiatives locales et Explorations pour mener à terme des activités artistiques. De plus, certains artistes ont reçu des bourses d'Aide à la création ou des subventions particulières des ministères cités.

Vive la rue Saint-Denis ! est un bel exemple de la transformation du milieu des subventionnaires gouvernementaux et institutionnels, transformation qui débute dès la fin des années 1960. Nous avons constaté que Robillard accueille favorablement la nouvelle ère gouvernementale culturelle lorsqu'il affirme dans la présentation du collectif *Québec underground* : « L'underground futur sera résolument populaire. Depuis deux ans, on y travaille, et les projets "Perspectives jeunesse" et "Initiatives

locales" sont là pour le prouver. Il n'y a qu'à ouvrir les yeux !⁸⁰⁷ ». Cette déclaration de Robillard, qui nous permet de constater que les intentions de Fusion des arts trouvaient un terrain d'entente avec la démocratie culturelle, est davantage engagée lorsqu'on ausculte le financement de *Vive la rue Saint-Denis !* Le projet subit une première institutionnalisation lorsqu'il est réalisé dans le cadre d'un cours à l'UQÀM, donné par Yves Robillard, et reçoit une somme d'environ 3 000 \$ de l'université. Ensuite, le projet bénéficie d'une subvention de 19 680 \$ du programme Perspectives-Jeunesse en salaires étudiants⁸⁰⁸. Ce programme relève du Secrétariat d'État qui remplit, à l'époque, la fonction du ministère des Affaires culturelles sans en porter le nom, ce qui donne, par conséquent, un autre visage à l'*establishment* artistique. Précisons toutefois que *Vive la rue Saint-Denis !* a lieu avant même que le programme et son budget ne soient adoptés par le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau, et c'est en cela que l'œuvre annonce l'ère de la démocratie culturelle. Parce que ses organisateurs décident de la présenter à Terre des Hommes pendant l'été 1971, une demande de financement est déposée auprès du gouvernement fédéral. Comme le projet est finalement refusé par Terre des Hommes alors que la subvention de Perspectives-Jeunesse lui a été accordée, les organisateurs transfèrent les sommes vers un autre projet d'animation socioculturelle intitulé *Salon Apollo variétés* avec le consentement de Perspectives-Jeunesse⁸⁰⁹. C'est donc dire que, bien qu'elle ait précédé, *Vive la rue Saint-Denis !* est aussi issue de la vision de démocratie culturelle telle que véhiculée par le Secrétaire d'État Gérard Pelletier et le premier ministre canadien Pierre Elliott Trudeau. Parmi les objectifs de Perspectives-Jeunesse mentionnés dans le Rapport Cohen on trouve entre autres le contrôle accru

⁸⁰⁷ Yves Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 2, *op.cit.*, p. 15-16. Je tiens ici à souligner qu'en 1977, Robillard enseigne à l'UQÀM au département d'histoire de l'art, il écrit dans le journal indépendantiste « Le jour » et il postule au le poste de directeur du Musée d'art contemporain de Montréal. Il a déjà été candidat pour ce poste dans les années 1960, à la demande de Guy Frégault, mais cette fois-ci, c'est Louise Letocha qui l'emporte. La revue *Médiart* qui commente ces projets est produite par le Groupe de recherche en administration de l'art (département d'histoire de l'art de l'UQÀM) entre 1971 et 1972. Ce dernier existe grâce à une subvention obtenue de la prestigieuse Fondation canadienne Donner par Rose-Marie Arbour alors professeure d'histoire de l'art à l'UQÀM. Voir <http://www.donnerfoundation.org/francais/index.htm>.

⁸⁰⁸ Consulter les archives de *Vive la rue Saint-Denis !* dans les dossiers de Perspectives-Jeunesse relevant du ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration à Bibliothèque et archives Canada. Dans le dossier 200-470 - RG118 306, boîte 315, *op. cit.* Cette information figure dans le rapport financier produit par Pierre Séguin, l'un des organisateurs de *Salon Apollo variétés* (1971), projet qui suit *Vive la rue Saint-Denis !* et bénéficie des fonds non utilisés par *Vive la rue Saint-Denis !*

⁸⁰⁹ *Secrétariat d'État, Opportunities for youth: projects funded by the federal government's Opportunities for Youth program in 1971 = Perspectives-jeunesse : répertoire des projets subventionnés dans le cadre du programme fédéral Perspectives-jeunesses en 1971*, Ottawa, Dept. of the Secretary of State, [1972], p. 67.

d'une nouvelle génération de marginaux représentée par les étudiant-e-s universitaires, sans oublier l'allégeance politique nationaliste, du moins indépendantiste, de quelques unes et quelques-uns d'entre eux et leur sympathie envers le Front de libération nationale du Québec⁸¹⁰ (FLQ). Ces organisateurs sont précisément la clientèle cible de ce programme, tout comme le nouveau public à qui s'adresse le projet, les résident-e-s de la rue Saint-Denis qui ne consomment pas nécessairement l'art savant.

En ce qui concerne les deux environnements des Fabulous Rockets, ils sont réalisés grâce au financement de ministères autres que celui de la culture, même s'ils bénéficient de son soutien. L'Office franco-québécois pour la jeunesse, qui s'adresse entre autres aux jeunes touristes français a commandé *Québec Scenic Tour*. Cette instance relève du ministère des Affaires culturelles et est en rapport direct avec l'ouverture de la Maison du Québec à Paris, un projet de collaboration entre Lapalme et Malraux au début des années 1960. Les deux environnements-labyrinthes ont reçu des subventions du Secrétariat d'État grâce au programme de Perspectives-Jeunesse qui a financé des emplois d'été pour des étudiant-e-s universitaires, entre autres. Il ne faut pas négliger non plus tout le support uqamien à ce type de projet, car cette institution universitaire est la première à légitimer les projets de ses étudiant-e-s, ce qui contribue à l'acceptation de la demande de financement soumise à Perspectives-Jeunesse. *Salon Apollo variétés* reçoit une somme de 19 680 \$. Nous n'avons malheureusement pas trouvé le montant alloué à *Québec Scenic Tour*. Les environnements-labyrinthes sont des expressions culturelles qui relèvent du ministère des Affaires culturelles, à travers l'Office franco-québécois pour la jeunesse et le Secrétariat d'État qui assume le rôle du ministère de la Culture sur la scène fédérale. Celui-ci développe le programme Perspectives-Jeunesse qui accepte des projets culturels multiples s'adressant à toutes sortes de nouveaux publics. Ce projet, outre le fait qu'il cible des nouveaux publics de citoyen-ne-s qu'on veut impliquer dans le processus de création et dans le changement de ses conditions de vie, s'adresse également à de jeunes étudiant-e-s, chômeuses et chômeurs pendant l'été, exactement le statut des organisateurs des trois environnements-labyrinthes. De plus, ces jeunes rebelles, hippies, indépendantistes, qui

⁸¹⁰ Il est question du soutien apporté ouvertement par Fusion des arts Inc. au FLQ. Rappelons qu'en 1971, lorsque Trudeau met sur pied le programme Perspectives-Jeunesse et que *Vive la rue Saint-Denis !*, *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés* sont produits, ce qu'on appelle communément le « Procès des cinq » a lieu. Charles Gagnon, Pierre Vallières et Michel Chartrand, entre autres, sont jugés pour sédition et complot après avoir été arrêtés lors de la crise d'Octobre.

revoient l'histoire culturelle du Québec et brossent un portrait social de la vie urbaine des enfants de prolétaires ou de la classe moyenne, sont visés par Perspectives-Jeunesse dont l'idéologie sous-jacente vise l'intégration de la contre-culture, des rebelles, des indépendantistes et veut préserver l'unité canadienne, comme nous l'avons vu précédemment.

À l'instar de ces artistes, Maurice Demers bénéficie des nouveaux programmes pour la réalisation d'*Appelez-moi Ahuntsic*, mais en ce qui le concerne, il obtient une subvention du programme Initiatives locales d'un montant de 29 900 \$⁸¹¹. Celui-ci sert à engager des chômeurs et des étudiant-e-s des niveaux cégep et universitaire ainsi que des travailleuses et des travailleurs précaires devenus des participant-e-s au projet. Le public participatif de Demers, ses créateurs néophytes (ou spécialisés) et ses co-auteurs sont le public ciblé par les programmes gouvernementaux, en plus des résident-e-s qui viennent s'ajouter à l'événement final, le spectacle au cégep. Souvenons-nous que l'État veut financer des projets impliquant des jeunes et des sans-emploi et vise ainsi à négocier la paix sociale. En effet, grâce aux intentions du projet, notamment au statut social des personnes ciblées, Demers reçoit l'appui du programme Initiatives locales, car l'œuvre correspond à certaines stratégies de l'État telle l'embauche de sans-emploi ou l'encadrement d'une jeunesse rebelle. Parce que Demers jouit du statut d'artiste professionnel⁸¹², il peut aussi faire une demande de bourse au Conseil des arts du Canada. Il obtient une bourse du programme Explorations pour une somme de 6 000 \$. Or celle-ci est associée, tel que nous l'indique Zuzanek, au modèle de la démocratie culturelle en ce sens qu'elle est attribuée aux

⁸¹¹ Les sommes accordées au projet par les divers subventionnaires ont été consignées par Maurice Demers. Fonds d'archives Maurice Demers.

⁸¹² Il est intéressant de mentionner toutes les bourses que Demers a reçues depuis 1969. En 1969, il reçoit une bourse d'Aide à la création et à la recherche en environnement global du ministère des Affaires culturelles (4 000 \$) pour *Les mondes parallèles*. Le Comité exécutif de la Ville de Montréal lui accorde 24 225 \$ pour cet environnement présenté à Terre des Hommes. En 1971, la Corporation du Centre national des arts à Ottawa lui vers 2 000 \$ pour un scénario complet ayant pour sujet « le statut de la femme dans le monde aujourd'hui » et 5 700 \$ pour la réalisation et la conception de l'environnement de *Femme* dont les frais de production s'élèvent à 35 628 \$. En 1971, Demers reçoit aussi 4 300 \$ de l'Association d'éducation du Québec (AEQ) pour la production d'*Apprentissage* et de *Nuit sur la place*. En 1973, il travaille pour le Cercle de la presse d'affaires du Québec (200 \$) pour la réalisation de l'environnement *Crée ou crève* et l'Office de radio-télédiffusion du Québec (Radio-Québec) lui accorde 900 \$ pour concevoir une série d'émissions interactives (télévision-participation) avec le réalisateur Robert Lachapelle, intitulée *Québec quoi ?* Plus tard, en 1984, l'artiste est boursier du ministère des Affaires culturelles (13 950 \$) pour son exposition *Art et innovation* (moulages et sculptures en verre). Fonds d'archives Maurice Demers.

expérimentations, peu importe le produit fini ou à sa qualité. À ce sujet, Demers dira que cette bourse est « [...] indirectement reliée au projet *Appelez-moi Ahuntsic*. Cela avait strictement rapport avec la Fondation du Théâtre d'Environnement Intégral (FTEI) et ne concernait pas les salaires, mais plutôt la bureaucratie et la promotion⁸¹³ ». Mentionnons qu'à l'ère de la décentralisation des pouvoirs, les organismes subventionnés par l'État et ses agences bénéficient d'une grande autonomie et c'est le cas de Fusion des arts Inc., de la FTEI ou de tout autre organisme. De plus, en ce qui a trait au programme Explorations, outre le fait qu'on surveille peu les organismes, le résultat final ne compte pas en soi. La réussite d'un projet dépend uniquement de l'expérience vécue par les publics ciblés. Dans le cas d'*Appelez-moi Ahuntsic*, pour les subventionnaires, les objectifs sont atteints. Pour le programme Initiatives locales, des sans-emploi ont été engagés, une communauté s'est dotée d'un centre et d'activités culturelles en fonction des besoins des participant-e-s. Pour le Conseil des arts du Canada, la FTEI a été mise sur pied et a réalisé une œuvre d'animation socioculturelle. C'est pourquoi d'ailleurs le ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration finance aussi la mise sur pied du Centre d'expression populaire d'Ahuntsic et sa première activité, suite logique de la FTEI, avec une subvention de plus de 30 000 \$.

Hormis ces aides économiques traditionnelles et nouvelles, l'artiste reçoit aussi le soutien d'institutions académiques comme l'Université de Montréal (UdeM) et le cégep d'Ahuntsic. Au-delà d'une reconnaissance officielle du projet par l'État et le ministère des Affaires culturelles, des institutions d'enseignement légitiment aussi l'art d'animation socioculturelle. Rappelons qu'en ce moment précis, l'UQÀM et l'UdeM ont toutes deux instauré un programme d'animation et recherche culturelle et forment des animatrices et des animateurs dont quelques-unes et quelques-uns, issus de l'UdeM, collaborent à l'environnement. Ici, on se dirige nettement vers un art très institutionnalisé, malgré le fait que Demers se considère comme faisant partie des artistes marginaux, de la contre-culture et même de l'*underground*. Remarquons par ailleurs que quelques personnes influentes comme le sociologue Marcel Rioux, le psychologue Gilles Tarrab, l'écrivain et syndicaliste Pierre Vadeboncoeur, ou même un joueur de hockey comme Maurice Richard⁸¹⁴, par leur statut d'intellectuels ou de

⁸¹³ Entretien par courriel avec Maurice Demers, Montréal, 8 février 2010.

⁸¹⁴ Ce dernier, résident d'Ahuntsic, fait partie de l'Association des hommes d'affaires d'Ahuntsic que rencontre Demers afin de solliciter son support. L'anecdote veut que la vedette de hockey ait donné son

vedette sportive, accroissent le prestige de l'œuvre et de la FTEI. Pour les uns, l'expérience peut être vue comme un terrain d'étude et d'analyse, comme c'est le cas pour Tarrab et Rioux avec les ateliers qu'ils animent, pour d'autres, c'est le lieu d'expérimentation d'une utopie, comme pour Vadeboncoeur, ou encore un lieu d'amusement comme pour Richard. En somme, si d'un côté, le milieu intellectuel considère ces expériences comme étant légitimes et importantes pour le savoir et l'avancement des connaissances, d'un autre côté, le milieu populaire, en voyant l'icône du Canadien s'y associer, peut aussi s'identifier au projet. Ici, la culture savante et la culture populaire trouvent un terrain d'entente. Soulignons que déjà à l'époque, dans ses cours d'histoire de l'art québécois, Marcel Saint-Pierre aborde ces expériences. Ces notes de cours seront d'ailleurs publiées par Yves Robillard dans *Québec underground*.

Pour clore la question des appuis financiers, Demers est aussi soutenu par les bailleurs de fonds de l'art savant, grâce à un contrat signé en 1973 avec le ministère des Affaires culturelles du Québec, plus précisément avec le Bureau de développement culturel de Montréal, pour un montant de 4 900 \$, afin d'organiser des recherches et des rencontres avec le milieu culturel – entrer en contact avec les responsables de divers départements de l'UQÀM, les enseignant-e-s et les étudiant-e-s – dans la perspective d'organiser une œuvre de théâtre d'environnement intégral dans un quartier montréalais. *Appelez-moi Ahuntsic* en découle. C'est donc dire qu'avant même que d'autres instances que les officielles ne financent le projet, le ministère des Affaires culturelles reconnaît déjà la démarche de l'artiste et la légitime. La double reconnaissance et institutionnalisation d'*Appelez-moi Ahuntsic* ne fait donc aucun doute.

Quant à *La chambre nuptiale*, à la lecture des rapports financiers et des demandes de subvention remplies par Larivée, on constate que les sources de subvention de son environnement sont extrêmement diversifiées. Tout compte fait, ce projet assemble toutes les possibilités de financement déjà observées. L'artiste confirme ce propos : « J'avais besoin d'argent, on m'en a donné : les gouvernements, les associations, les entreprises privées [...] »⁸¹⁵. Voici une liste des principales sources

numéro de téléphone privé à Demers pour qu'il le contacte, car Le Rocket trouvait l'idée de la Fondation intéressante et voulait l'encourager.

⁸¹⁵ Louise Lachapelle, « Le mariage, une "chambre nuptiale" ou mortuaire », *Châtelaine*, nov. 1975.

financières⁸¹⁶ répertoriées et classées en trois groupes : les sommes provenant d'instances gouvernementales relevant du modèle de démocratisation de la culture, celles versées par les instances ayant adopté le modèle de la démocratie culturelle, et l'aide versée par le secteur privé.

Commençons par les sources issues des institutions relevant du modèle de la démocratisation de la culture selon Santerre et Zuzanek. Alors qu'elle est déjà boursière du ministère des Affaires culturelles du Québec en 1974 et du Conseil des arts du Canada en 1974 et 1975 pour *La chambre nuptiale*, Larivée reçoit, en 1975, 15 000 \$ du ministère des Affaires culturelles du Québec qui, rappelons-le, est dirigé par Jean-Paul L'Allier⁸¹⁷, le ministre qui finance aussi *Corridart*. Le Secrétariat d'État qui assume le rôle d'un ministère des Affaires culturelles au Canada octroie 25 000 \$ et le Conseil des arts métropolitain 15 000 \$.

Pour ce qui est des autres ministères et instances qui financent les arts de type socioculturel et que Zuzanek associe au contexte de démocratie culturelle, le Conseil du statut de la femme contribue avec 2 500 \$, le Conseil privé sur la situation de la femme avec 5 000 \$, le ministère de la Main-d'œuvre du Canada avec 16 000 \$ grâce au projet d'employabilité de Perspectives-Jeunesse et avec 80 610 \$ grâce au programme Initiative locale. L'artiste fait aussi une demande au Conseil des arts du Canada dans le cadre du projet Explorations⁸¹⁸ et le COJO – programme Arts et culture lui accorde 25 000 \$. Par ailleurs, l'ONF apporte aussi son soutien.

Quant au secteur privé, le Complexe Desjardins, qui accueille l'œuvre donne 8 000 \$, la compagnie Charles E. Larivée 600 \$, Surveyer, Nenninger et Chênevert 500 \$, Pascal Hardware 200 \$, Le Château 150 \$ et Jeans Laliberté 300 \$ (en matériel). De plus, Larivée envoie une lettre de demande de subvention aux compagnies suivantes qui n'ont toutefois pas accepté de financer l'artiste : Fondation Saydie Bronfman, Pepsi-Cola Canada ltée, Johnson and Johnson ltée, Kraft Foods ltée, Petrofina Canada ltée, Texaco Canada ltée, L'Impériale compagnie d'assurance-vie, London Life

⁸¹⁶ Consulter le dossier des États financiers au Fonds d'archives Francine Larivée au Service d'archives de l'Université du Québec à Montréal.

⁸¹⁷ Lire à ce sujet la lettre signée par L'Allier lors de l'octroi de la subvention. Fonds d'archives Francine Larivée au Service d'archives de l'Université du Québec à Montréal.

⁸¹⁸ La somme est inconnue.

Insurance Company, Marine Industrie ltée, Kodak. Enfin, plusieurs organismes qui soutiennent économiquement et moralement le projet installent des kiosques d'information à l'extérieur de l'environnement : la Société nouvelle de l'ONF, les CLSC, des garderies, des comités de citoyens, entre autres.

Toutes ces sommes sont utilisées pour la réalisation de l'œuvre en 1975, mais lorsque celle-ci est présentée au Carrefour Laval (septembre 1976) et à Terre des Hommes (en 1977), d'autres sommes lui sont allouées⁸¹⁹. De plus, lorsqu'elle entre au Musée d'art contemporain de Montréal en 1982, *La chambre nuptiale* reçoit la consécration de l'institution officielle traditionnelle. Dès 1975, Larivée fait des démarches, certes sans succès, pour que l'œuvre fasse la tournée du Québec avant d'être collectionnée par le musée. C'est donc dire qu'au-delà d'un discours qui promeut l'art d'animation socioculturelle hors des murs traditionnels de médiation artistique, Larivée envisage aussi l'institutionnalisation traditionnelle de l'œuvre du collectif GRASAM dont elle est membre et coordonnatrice. Rappelons aussi qu'en 1982, ce n'est pas la première fois qu'elle collabore avec l'institution muséale. Nous avons vu que cette artiste a un parcours digne d'une artiste professionnelle : formée à l'École des beaux-arts de Montréal (1969), elle est aussi détentrice d'un baccalauréat en histoire de l'art (1973) et enseigne, à titre de chargée de cours, à l'UQAM. Elle commence une maîtrise sur *La chambre nuptiale* devenue un sujet d'étude scientifique et académique.

Si les artistes mentionnés et leurs activités reçoivent l'appui des nouvelles instances de financement, ce n'est pas tout à fait le cas de l'œuvre de Charney qui reçoit une aide plutôt conventionnelle, mais non moins surprenante, puisqu'elle est une des premières de son créneau à être financée par le ministère des Affaires culturelles avec un montant total de 385 000 \$. Il faut dire que c'est dans le cadre des activités culturelles entourant les Jeux olympiques qu'un tel montant est alloué. De cette somme, Charney obtient 66 830 \$ pour trois tâches différentes : pour l'*Inventaire des lieux*, Charney est payé 5 000 \$, pour le commissariat de l'exposition, il reçoit 26 000 \$ et

⁸¹⁹ Le Carrefour Laval donne 4 000 \$. Pour Terre des Hommes, Larivée reçoit, entre autres, 25 000 \$ en projets d'employabilité du ministère des Affaires sociales et du Bien-être (fédéral) et 5 000 \$ (provincial), 19 500 \$ du ministère des Affaires culturelles, 8 000 \$ du ministère de l'Éducation du Québec en projets étudiants, 4 900 \$ du Haut Commissariat et 23 500 \$ du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche. Ici aussi on observe que les fonds proviennent d'instances associées aux deux modèles culturels. Consulter le dossier des états financiers dans le Fonds d'archives Francine Larivée au service d'archives de l'Université du Québec à Montréal.

pour *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, une somme de 35 830 \$. De plus, il reçoit du COJO une subvention de 1 500 \$ qu'on traite comme ses honoraires, frais pour la surveillance de l'exposition⁸²⁰. En plus de financer le projet, le ministère des Affaires culturelles le défend contre Drapeau. En grand allié des œuvres, le ministre offre un appui idéologique incommensurable et un grand soutien économique⁸²¹ en finançant le procès des artistes de *Corridart* contre la ville et le maire Drapeau. De leur côté, les artistes soutiennent le livre vert⁸²², si on pense, entre autres, au Tribunal de la culture. Le journaliste Gilles Toupin rapporte les propos de L'Allier dans l'affaire *Corridart* : « Dans nos sociétés, ce n'est pas au pouvoir politique de décider du beau et du laid. Le ministre L'Allier l'a bien signalé dans son *Livre vert*⁸²³ ». Le ministre exige même que le maire Drapeau ramène *Corridart*⁸²⁴, mais en vain.

À part *Les maisons de la rue Sherbrooke* qui reçoit uniquement une aide du ministère des Affaires culturelles et de la ville de Montréal et *Le Crash* qui est une commande privée, nous avons pu observer que les subventions accordées aux autres projets artistiques proviennent de sources diverses sans lien avec le Conseil des arts du Canada ou le ministère des Affaires culturelles du Québec, mais que certaines relèvent de ces instances et que les artistes sont aussi financés à titre personnel par celles-ci. Et tout se complexifie, car Explorations est un programme du Conseil des arts du Canada

⁸²⁰ Kim Louise Gauvin, *op. cit.*, p. 82.

⁸²¹ Anonyme, « *Corridart* : L'Allier paiera les poursuites », *Le Jour*, 6 août 1976.

⁸²² Anonyme, « L'Allier à la ville : "Que l'on ramène *Corridart*" », *La Presse*, 15 juillet 1976.

⁸²³ Gilles Toupin, « Il est interdit d'afficher », *La Presse*, 24 juillet, 1976, p. G-6.

⁸²⁴ Anonyme, « L'Allier à la ville : "Que l'on ramène *Corridart*" », *loc. cit.* L'Allier envoie un télégramme au maire Jean Drapeau lui demandant de remettre en place tout ce qu'il a démonté de *Corridart*, mais Drapeau prétend n'avoir jamais reçu ce message. L'Allier émet alors des communiqués de presse et donne des entrevues publiques à ce sujet. Il suggère au Comité d'organisation des Jeux Olympiques, COJO, d'entreprendre des poursuites judiciaires contre la ville de Montréal. Il faut dire que le ministère des Affaires culturelles y a investi 385 000 \$. Il suggère aussi aux artistes, institutions et autres organismes de boycotter les activités du programme Arts et culture. Selon le conseiller municipal Paul Cliche, « l'erreur des concepteurs de *Corridart* a été de matérialiser le pillage de la plus belle rue de Montréal par les spéculateurs avec la complicité de l'administration actuelle », dans l'article, « L'Allier somme la ville de Montréal de remettre *Corridart* en place », *Le Jour*, 15 juillet 1976. Et selon L'Allier, Drapeau est « un homme politique [qui] n'avait pas à intervenir dans une exposition d'art pour la modifier ou l'enlever. Il doit respecter ceux qui l'ont réalisée », dans Martha Gagnon, « L'Allier au procès sur *Corridart*. Un politicien ne peut pas modifier ou enlever une exposition d'art. », *La Presse*, 23 janvier 1981. Cette idée que l'artiste est le mieux placé pour savoir ce qu'est l'art se trouve déjà dans le livre blanc de Pierre Laporte. Je conseille aussi, pour approfondir le sujet, de lire le plaidoyer de L'Allier du 25 juillet 1976 déposé au service d'archives de l'UQAM et d'écouter l'entrevue accordée au bulletin de nouvelles du soir diffusé sur la chaîne de radio CBFT à 22 h 43. L'Allier y exprime son point de vue contre la censure.

et Perspectives-Jeunesse relève du Secrétariat d'État. En résumé, les artistes sont soutenus par de nouvelles instances de subventions qui se concentrent sur des projets d'animation socioculturelle et des événements qui sortent des cadres traditionnels, voire des lieux de médiation conventionnels.

6.3 Nouveaux espaces de médiation culturelle

Santerre explique comment, dans le modèle de la démocratie culturelle, la diffusion des activités se fait dans des endroits inusités, loin des musées et des galeries, dans les bars, les usines, etc., comme les discothèques de Mousseau. Nous pouvons étendre cette catégorie d'espaces à ceux des événements à l'étude qui sont, tout compte fait, innovateurs pour l'époque, bien qu'aujourd'hui, ils soient devenus convenus. Comprise au sens anthropologique par le Secrétariat d'État et par le ministère des Affaires culturelles, la culture peut avoir lieu, en effet, partout où se trouve l'individu.

Lorsque les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !* transforment l'art en activité d'animation socioculturelle et l'intègrent à divers champs d'activité, comme à un cours de l'UQÀM, à l'espace public de la rue Saint-Denis et au gymnase de l'école secondaire Jean-Jacques Ollier, ils suivent la stratégie de la démocratie culturelle qui consiste à réaliser l'œuvre d'art sur les lieux fréquentés par les populations concernées, les nouveaux publics. Rappelons que les organisateurs de l'environnement ont aussi envisagé Terre des Hommes comme cadre pour leur environnement, mais le projet n'a pas été accepté. Tous ces lieux semblent être neutres, mais il n'en est rien. La salle de classe est propriété de l'université et même si l'on peut y donner un cours innovateur en animation et recherche culturelles, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une institution académique, régie par des règles et des normes et que, pour passer ce cours, les réalisations exigées doivent arriver à terme. Il en va de même pour l'école secondaire Jean-Jacques Ollier, une autre institution qui accueille le projet et qui le diffuse. C'est un espace où la médiation se produit selon un horaire fixe et des règles imposées. Outre le fait que ces espaces présentent et encouragent la nouvelle expérience, ils la soutiennent économiquement directement ou indirectement. Quant à la rue, elle est plutôt exploitée pour ses icônes et son historique, qu'investie, à

proprement parler, comme espace de médiation, ce sera le cas pour *Les maisons de la rue Sherbrooke* ou *L'Événement 8* de Serge Lemoyne.

Les Fabulous Rockets suivent également cette tendance en conduisant l'art dans les nouveaux lieux. Pour *Québec Scenic Tour*, l'espace de présentation est l'intérieur des anciennes écuries d'Youville. Qui aurait pensé qu'un jour l'abri des chevaux serait un lieu de culture ? Cet espace est depuis devenu très prisé par une clientèle d'architectes, de designers, etc. qui y installent leurs bureaux. Loin alors de l'université, dans un lieu touristique du Vieux-Montréal, le public n'est pas invité au musée ni dans une galerie. Si les Fabulous Rockets ne présentent pas leurs œuvres au musée dès 1971, ce n'est probablement pas parce qu'ils appréhendent un refus de la part de l'institution. Premièrement, *Québec Scenic Tour* est une œuvre de commande créée pour les touristes français qui visitent le Vieux-Montréal et qui ne vont pas forcément voir la collection du Musée des beaux-arts de Montréal, par exemple. L'œuvre doit donc être présentée dans le quartier touristique puisqu'il s'agit d'une activité de loisir pour touristes. Pour ce qui est de *Salon Apollo variétés*, l'œuvre est présentée à l'UQAM, au sein de l'académie qui représente le premier lieu d'institutionnalisation. Et n'oublions pas que les deux environnements-labyrinthes reçoivent l'aide économique de Perspectives-Jeunesse et qu'ils sont donc étatisés par ce type de programme culturel et économique.

Demers poursuit sur la voie qui consiste à quitter les musées et les galeries, lui qui en 1968 a présenté *Futuribilia* dans son propre atelier. *Appelez-moi Ahuntsic* est une activité vécue par toute la communauté du quartier. Elle n'est pas uniquement réalisée dans le cégep Ahuntsic, même si elle y est présentée sous forme de spectacle et qu'à ce moment précis, l'institution d'enseignement devient le lieu de légitimation de l'expérience esthétique. Toutes sortes de lieux, comme celui du centre communautaire du quartier, les ateliers, etc. viennent fournir à l'environnement des conditions d'existence. Certes, ce type d'œuvres d'animation socioculturelle n'abonde pas dans les musées, mais nous voudrions apporter une nuance ici. Le prestigieux Centre des arts du Canada, situé juste à côté du parlement du Canada, présente en 1971 *Femme* de Maurice Demers et le Musée des beaux-arts de Montréal expose *Folklore urbain* du groupe Point zéro, en 1972. C'est dire que dès 1971, au moins, les lieux de l'art savant ouvrent timidement, mais sûrement, la porte à ce type d'art néo-avant-gardiste. Si *Appelez-moi Ahuntsic* n'est pas présenté au musée, ce n'est pas parce que

l'environnement ne peut pas intégrer une institution officielle en soi. Cet environnement ne s'adresse pas au public de ce type de lieux, toutefois *Femme* a été vue par l'élite qui fréquente le Centre des arts du Canada et les participant-e-s du projet, dont le Conseil du statut de la femme. La raison pour laquelle *Appelez-moi Ahuntsic* n'entre pas au musée, c'est parce qu'il s'adresse et a été produit par les gens qui vivent dans le quartier de Maurice Demers. C'est donc à cause du public visé que cette œuvre ne peut pas être créée au musée. Il est vrai que Demers dénonce par ailleurs l'institution officielle, mais cette contestation demeure ambiguë et contradictoire. Si d'une part, il ne cherche pas à présenter ses œuvres au musée, d'autre part, il accepte que *Femme* soit vue à deux reprises au Centre des arts du Canada, une institution d'élite et d'art savant. Sans oublier les sommes accordées à Demers par le ministère des Affaires culturelles, le Conseil des arts du Canada, la Ville de Montréal, le ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, etc. Ces subventionnaires, il ne les repousse pas, et pourtant, ils légitiment, étatisent et institutionnalisent son projet artistique et esthétique, non pas malgré lui, mais avec lui, puisque c'est Demers qui procède aux demandes de subventions.

Melvin Charney, lui, connaît bien l'institution, mais pour son œuvre et son projet de commissariat, il est convenu que la rue est le lieu de médiation par excellence. Nous avons démontré que cet espace public n'est pas neutre : il est légiféré, contrôlé, règlementé. C'est pourquoi l'exposition ne peut d'ailleurs pas avoir lieu plus longtemps que ne le permet le maire Drapeau. Le Musée d'art contemporain de Montréal, comme l'explique la directrice, Fernande Saint-Martin, n'aurait pas présenté dans le cube blanc les propositions artistiques de *Corridart*. Outre l'artiste qui exprime son expérience urbaine, pour Charney, l'activité artistique proposée « [...] démontre que l'art dans la rue est plus significatif du fait qu'il est le reflet d'une culture créée par des gens qui vivent en société et qui ont un objectif commun [...] »⁸²⁵ comme nous aurons l'occasion de l'approfondir sous peu.

Francine Larivée tente elle aussi d'atteindre un nombre élevé de personnes qui ne sont pas sensibilisées à la cause des femmes. Le centre commercial semble incarner le lieu des masses fréquenté par des individus de toutes les classes sociales et de tous âges. Ce lieu public est certes, comme tous les autres, régi par des règlements

⁸²⁵ Melvin Charney, Programme *Corridart*, op.cit.

auxquels l'artiste se soumet. Mais Larivée n'est pas la première à présenter une œuvre dans un centre commercial. La première expérience de ce genre est faite par le Centre d'expression populaire d'Ahuntsic avec sa fête populaire organisée dans le centre Rockland. L'œuvre de Larivée ne reste d'ailleurs pas confinée à des lieux alternatifs de médiation culturelle. Celle-ci sera adaptée et présentée, en 1982, au Musée d'art contemporain, à un public d'initiés. Dans ce lieu, l'artiste montre au public que son œuvre est savante et qu'elle comporte une dimension importante d'animation socioculturelle. Elle offre une nouvelle expérience d'exploration artistique et sociologique, chose rare dans un musée⁸²⁶, on en conviendra.

Manifestement, les artistes ont continué de repousser les frontières des lieux de l'art, ce qu'ils ont commencé à faire à la fin des années 1960, au-delà de l'espace de la Ville de Montréal, de Terre des Hommes, ou du lieu privé, dans d'autres espaces très diversifiés. Il y a une nette différence entre les lieux nouveaux des années 1960 et ceux de 1970. Mais, sortir de l'institution officielle de l'art, comme l'ont fait les autres environnements étudiés, ne signifie pas forcément quitter les lieux de médiation de l'art et de la culture où l'œuvre est perçue comme une expérience faisant partie d'un programme de divertissement à l'intention des passant-e-s, des consommatrices et des consommateurs, dans la perspective de mystifier l'objet. Nous verrons sous peu toutes les fonctions que peut assumer l'environnement selon le côté par où on le prend. Mais avant, venons-en au cœur de notre étude, le public à qui s'adresse cette nouvelle forme d'art et les raisons pour lesquelles il faut investir d'autres lieux de médiation.

6.4 Publics diversifiés et acteurs à l'œuvre

Lise Santerre démontre que les nouveaux publics de l'action culturelle démocratique sont très diversifiés. On encourage la créativité des jeunes, des personnes âgées, des minorités ethniques, des handicapés, etc. Le Secrétariat d'État et le ministère des Affaires culturelles s'orientent vers l'ensemble de la communauté dans le but de lui offrir des activités culturelles reflétant ses goûts, ses habitudes et ses traditions. Les artistes des années 1970 ne ciblent pas de manière précise des groupes ou des sous-groupes, sauf s'ils répondent à une commande précise comme c'est le cas de *Québec*

⁸²⁶ Nous avons ici pour preuve le texte analytique de Diane Guay.

Scenic Tour qui s'adresse à une clientèle ciblée soit les jeunes touristes français. Les intentions esthétiques avant-gardistes des artistes voulant que l'art devienne la vie et s'incarne dans les diverses activités de l'individu, acteur de sa propre vie, ceux-ci cherchent à atteindre la plus grande masse de gens possible, sans toutefois les compartimenter selon leur âge, leur sexe, leur classe sociale, etc.

Le collectif élargi de Fusion des arts s'adresse à la grande multitude de gens exclus de l'art savant et qui vivent sur la rue Saint-Denis ou qui ont un lien direct avec cette artère. Tout comme pour les organisateurs, le modèle de la démocratie culturelle se préoccupe lui aussi de ce public hors musée qui devient le producteur de son propre bien culturel, comme l'affirme Pelletier, par exemple. Le public de *Vive la rue Saint-Denis !* est un bel exemple de ces intentions partagées par le collectif et l'État. C'est un public jeune et composé principalement d'enfants et de leurs parents dont la majorité appartient à la classe ouvrière. Si le collectif avait pu le présenter à Terre des Hommes, il aurait rejoint un nombre de personnes encore plus grand, et d'origines sociales et ethniques diversifiées, quoique le prix d'entrée aurait pu limiter aussi l'accès. Nous n'avons pas de données plus précises sur le public de cet environnement, nous savons seulement qu'il est animé par les organisateurs lors de sa visite et de son exploration. Celui-ci peut prendre conscience du fait urbain et du développement de la rue, laisser libre cours à sa créativité au centre du labyrinthe et partager ses impressions avec les animatrices et animateurs.

Comme certains organisateurs de *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés* sont les mêmes que pour *Vive la rue Saint-Denis !*, il va presque de soi que le fait de sortir du musée relève d'une intention de s'adresser à des personnes qui n'accèdent pas à l'art d'élite. Le public de *Québec Scenic Tour* est principalement composé de touristes français et celui de *Salon Apollo variétés* est formé d'étudiants universitaires et d'autres personnes qui fréquentent l'institution (secrétaires, professeur-e-s, personnel de soutien, cadres, etc.). Dans un cas comme dans l'autre, le participant explorateur ludique ne peut pas produire les objets présentés dans les environnements ni même décider de la proposition esthétique. Il est plutôt convié à une prise de conscience de ses capacités critiques et analytiques d'une société qu'on tente de réinventer au quotidien. Il peut discuter avec les animatrices et animateurs et échanger sur la société, l'art, la politique, etc.

Toutefois, rien n'empêche ces mêmes organisateurs d'intégrer, le moment venu, le champ dit officiel de l'art, et l'environnement-labyrinthe de se retrouver au musée. En 1972, dans le cadre de l'exposition *Montréal + ou -*, organisée par Melvin Charney au Musée des beaux-arts de Montréal, *Folklore urbain*, un environnement-labyrinthe est présenté par un collectif nommé Point zéro. Plusieurs des collaborateurs de cette œuvre ont organisé *Vive la rue Saint-Denis !* et joint les Fabulous Rockets, comme Yves Robert, France Renaud, François Charbonneau, entre autres⁸²⁷. Si d'un côté, on peut convenir que les artistes investissent les lieux de la démocratie culturelle en 1971, l'année suivante, ils investissent aussi ceux de la démocratisation de la culture, sans oublier leur participation à l'exposition *Perspectives Québec 73* au Musée d'art moderne de la ville de Paris, où ils représentent la jeune génération et les nouvelles tendances québécoises en matière d'art. Ainsi, fait étonnant qui se produit à ce moment précis, l'activité d'animation socioculturelle prend place dans l'institution traditionnelle et subit une double légitimation de deux reconnaissances officielles et institutionnelles : l'une provenant d'un establishment traditionnel renouvelé, soit le ministère des Affaires culturelles du Québec et le Secrétariat d'État, et l'autre l'ancien, le musée. Cela étant, l'activité artistique d'animation socioculturelle, ne devient-elle pas ainsi une forme d'art savant, voire d'art officiel ? Nous reviendrons à cette question dans notre conclusion.

Si le public des trois premiers environnements traités sont très variés, celui d'*Appelez-moi Ahuntsic* de Maurice Demers l'est autant. Créateur et co-auteur, il est composé essentiellement d'étudiant-e-s, de jeunes chômeuses et chômeurs, d'enfants, de familles, de personnes âgées, etc. Il suffit de penser à la dame d'âge mûr qui raconte

⁸²⁷ En participant à *Folklore urbain*, plusieurs artistes qui se sont opposés à l'institution culturelle officielle et qui ont œuvré sur d'autres terrains institutionnels en 1971, non reliés directement au champ de l'art, ont intégré cette même institution pour une première fois collectivement en 1972. Il est intéressant de constater que le musée accepte et cherche à montrer ce type d'art. De plus, en 1973, le groupe Point Zéro représente le Québec et l'art actuel canadien à Paris, à l'invitation de Pierre Caudibert (directeur) et Suzanne Pagé (assistante), alors en charge du Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Ces derniers, de passage au Québec, contactent Normand Thériault qui décide d'encourager une forme d'activité artistique minoritaire. La délégation québécoise et canadienne est aussi composée de Melvin Charney, General idea, Image Bank, etc. C'est François Charbonneau qui monte l'exposition pour Point Zéro. L'espace est transformé en environnement ironique sur le folklore urbain québécois avec des éléments du quotidien urbain des montréalais, comme des boîtes de pizza, des cannes de fèves au lard, etc. L'environnement comprend également des animations (performances) de la part des organisateurs. Par exemple, Ronald Richard, habillé en chemise carreautee noire et rouge coupe du bois et mangeait des « bines » en canne. Lire à ce propos le texte de Normand Thériault, commissaire de l'événement, « Canada. Trajectoires 1973 », n° 16, avril-mai 1973, *Médiart*, p. 28-29.

l'histoire de son arrivée dans le quartier, au jeune garçon qui danse une gigue, à l'homme qui joue du violon, aux bédéistes improvisés, aux familles qui ont fait les gâteaux et autres sucreries pour la fête finale, à celles et ceux qui font partie du comité d'honneur de la fondation, comme Maurice Richard ou Pierre Vadeboncoeur. Toutes et tous sont des résident-e-s du quartier qui ont décidé, dès l'origine du projet, l'orientation que celui-ci prendrait. Ils sont co-auteurs et créateurs de leur propre culture, lorsqu'ils choisissent le thème de l'environnement et qu'ils produisent tous les éléments qui le composent. Ils jouissent même d'une certaine autonomie et peuvent donner une orientation inattendue à l'environnement. Ce n'est pas tout à fait le cas de *La chambre nuptiale* qui ressemble davantage à une intervention de conscientisation socioculturelle et politique, plus proche des trois premiers environnements.

Puisque *La chambre nuptiale* est présentée dans plusieurs lieux différents, il est important de distinguer les divers publics qui l'ont parachevée. Sur le terrain de la culture de masse, c'est-à-dire dans les centres commerciaux et à Terre des Hommes, l'environnement est vécu par une masse d'individus extrêmement variée, allant des jeunes adultes étudiant-e-s, aux couples mariés, aux femmes et hommes de tous âges, aux personnes âgées, de différentes classes sociales et ethnies. Au musée, l'environnement est expérimenté par d'autres personnes, plus familières de l'art d'avant-garde et de l'art féministe : des étudiant-e-s, des professeur-e-s, des critiques, des spécialistes de l'histoire de l'art, etc. Gardons toutefois à l'esprit qu'avant de s'adresser à une élite, l'environnement socioculturel et politique est une expérience que l'artiste veut faire vivre aux néophytes. Et elle y parvient. Toutes et tous sont invités à se questionner sur le sens de l'union du mariage et la place de chacun dans le contrat. De la même façon, dans l'intention de Charney, la prise de conscience sociale et politique est visible.

Outre le fait que l'artiste transmet son expérience urbaine, pour Charney, l'expérience artistique proposée « [...] démontre que l'art dans la rue est plus significatif du fait qu'il est le reflet d'une culture créée par des gens qui vivent en société et qui ont un objectif commun, objectif défini par les besoins de ces mêmes personnes afin de changer les conditions de vie de cette ville⁸²⁸ ». Ainsi, dans *Les maisons de la rue Sherbrooke*, l'expérience du public est une action concrète dans le

⁸²⁸ Melvin Charney, Programme *Corridart*, *op. cit.*

temps, une contribution de la part de toute personne, en amont et en aval, au vivre-ensemble, en plus d'être un matériau artistique. L'affirmation de Charney, dont les termes sont semblables à ceux utilisés dans le livre vert de L'Allier, rejoint quelques-uns des objectifs de la démocratie culturelle formulés par le ministre dans sa politique culturelle, notamment sur la question de cette contribution du public. En effet, dans le modèle de la démocratie culturelle, il est essentiel que la culture soit un bien collectif produit par les collectivités concernées. Rappelons, comme le rapporte le sous-ministre de la culture Denis Hardy, que L'Allier invite « [...] tous les citoyens à s'impliquer dans toutes les actions de leurs vies⁸²⁹ » et son « [...] ministère tentera de rejoindre le public là où il se trouve⁸³⁰ » afin de « [...] susciter la participation » la plus large possible⁸³¹. Si *Les maisons de la rue Sherbrooke* relève d'une action de démocratisation de la culture, Charney lui annexe également l'idée de démocratie culturelle qui, entre autres, passe par cette idée d'un public diversifié, hors des institutions officielles de médiation des arts, s'impliquant dans toutes les actions de la vie et opérant dans sa ville. Ce public intervient en amont de l'œuvre, en partageant son expérience de la rue, et en aval, lorsqu'il se promène et prend conscience de l'urbanisme de la rue Sherbrooke dans le cadre du projet. Qu'il s'agisse de Charney ou de L'Allier, on comprend bien ici que tous deux orientent la production de la culture dans le sens d'une démocratisation, mais surtout en visant la démocratie culturelle. Voilà pourquoi le projet *Corridart* et l'œuvre de Charney ont reçu un tel appui moral et économique. Nous aborderons maintenant la question de la fonction de l'art et nous démontrerons que tous les environnements traités ici proposent une fonction nouvelle de l'œuvre.

6.5 Le nouveau rôle de l'art

Comprise dans son sens anthropologique par le Secrétariat d'État ou le ministère des Affaires culturelles, la culture permet à l'individu de s'épanouir, de se divertir, de sentir qu'il appartient à une communauté. Dans le modèle de la démocratie culturelle, tel que présenté par Santerre, la culture assume un rôle social incomparable

⁸²⁹ Mots de Denis Hardy, « La politique culturelle du Québec », Discours à l'Assemblée nationale, avril 1974 dans Jean-Paul L'Allier, *Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre vert, op.cit.*, p. 88.

⁸³⁰ Jean-Paul L'Allier, *ibid.*, p. 88.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 116-188.

dans l'identification culturelle et dans l'intégration de groupes sociaux exclus ou minoritaires. Les activités d'animation culturelle joueraient le rôle d'une soupape sociale. On s'adresse à un public pour qu'il s'intègre à la société démocratique, connue aussi pour les injustices inhérentes qui constituent ses fondements. Il est difficile d'imaginer que les artistes néo-avant-gardistes étudiés ici, qui ont connu ou fréquenté Constant Nieuwenhuys, Pierre Vallières, Charles Gagnon, Michel Chartrand, Alain Badiou, etc. et qui ont lu les textes de l'Internationale Situationniste et d'autres poésies sociopolitiques, puissent utiliser la culture comme outil de paix et de cohésion sociales ou encore d'intégration des diverses populations au système socioéconomique comme le fait l'État. Cependant leurs actions s'inscrivent dans une période et un contexte social et politique tellement précis qu'il est impensable de ne pas considérer l'intégration de leurs productions au système socioculturel des années 1970. Nous proposons donc l'hypothèse que les artistes ont mis de l'avant une utopie de changement social par l'art, qu'ils ont changé les conventions artistiques, remis l'institution officielle traditionnelle en jeu, et participé à l'instauration de cette ère de démocratie culturelle.

6.5.1 Vivre l'utopie

Représentants de la néo-avant-garde politisée, les collectifs et artistes cherchent certes à inclure un nouveau public à une nouvelle vision de l'art et de la vie, mais cela requiert une prise de conscience. Participer signifie collaborer à l'avènement d'une société nouvelle et humaniste, dans laquelle les êtres humains peuvent partager leurs biens matériels au lieu de vivre chacun pour soi dans l'animosité et l'avarice.

Dans *Vive la rue Saint-Denis !*, on s'adresse à la population locale des quartiers qui longent la rue Saint-Denis. L'appropriation de l'espace public sert à rapprocher les gens entre eux, à favoriser le lien social et le sentiment d'appartenance, bref à rendre l'être humain heureux, peu importe qu'il s'intègre au système libéral ou néolibéral pour lui permettre de mieux l'exploiter. Que l'être humain s'identifie à une communauté de goût et qu'il se reconnaisse dans ses aspirations peut mener à une transformation de sa société. Étant donné les espoirs des organisateurs de l'environnement, on peut supposer qu'il s'agit, de prime à bord, de libérer l'individu, d'exprimer un point de vue indépendant sur la société québécoise et de radicaliser

l'analyse sociale. Ce n'est pas dans les intentions de l'État canadien ou québécois de l'époque, ni à cette époque ni jamais, d'ailleurs, d'encourager tout le monde à remettre en question la société, à choisir un avenir indépendant pour le Québec et qu'il soit socialiste, par exemple. Ce n'est pas ce que promeuvent explicitement les artistes de *Vive la rue Saint-Denis !*, mais le débat politique et la crise d'Octobre sont en toile de fond.

Ainsi, les créateurs de cet environnement, qui produiront ensuite *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés*, font référence au folklore urbain québécois et à la société de consommation nord-américaine, dans le contexte du débat indépendantiste, entre autres. C'est par l'ironie que le public est amené à prendre conscience de son aliénation : vision colonialiste du touriste français, d'un côté, et vision du colonisé de l'autre. Bien entendu, les deux environnements ne se résument pas à ces dimensions politiques. Ils commentent aussi la société de consommation capitaliste et explorent l'univers du jeu. Mais si l'on aborde la question de l'aliénation, les organisateurs, qui se sentent eux-mêmes libérés de la mentalité du colonisé, tentent de diffuser une nouvelle manière d'analyser la situation sociale québécoise et internationale. Le collectif cherche à sensibiliser son explorateur ludique à une tout autre interprétation de l'histoire du Québec, du Canada, du capitalisme et de la vie. Pensons au cube à l'effigie de Bourassa et Trudeau fait par Ronald Richard et à la salle de Paul Rose pour illustrer les allusions faites à la possibilité d'arriver à une nouvelle société et un nouvel être humain par l'affranchissement politique. Toutefois, ceci se fait sans prosélytisme, dans la dérision, et en ce sens, cette méthode s'apparente plus à celles de l'Internationale Situationniste qu'à une idéologie de la gauche organisée, sectaire et autoritaire qu'on verra apparaître quelques années plus tard et à laquelle ont très partiellement adhéré Ronald Richard et François Charbonneau⁸³².

Maurice Demers, quant à lui, ne se trouvera jamais d'affinités avec les théories d'extrême gauche ou de l'Internationale Situationniste. L'avènement d'une société différente où naîtrait l'*homme nouveau* relève plutôt d'une pensée mystique. Ce qui ne l'empêche pas de dénoncer l'exploitation économique des travailleuses et

⁸³² Je fais mention du collectif 1er Mai, sympathisant du groupuscule politique marxiste-léniniste En lutte ! On y trouve aussi le peintre et historien d'art Marcel Saint-Pierre et la sociologue d'art Francine Couture. Se référer au mémoire de maîtrise de Michel Roy pour l'historique des groupuscules politiques, *op. cit.*

travailleurs. L'artiste embauche les participant-e-s à son œuvre pour l'organisation préalable de l'environnement. D'autres individus collaborent sans être salariés. Ensemble, ils produisent leur propre culture et construisent une identité collective : on s'appelle Ahuntsic. Ce sont des sans-emploi, des jeunes, des personnes âgées, etc. En tant que néo-avant-gardiste, Demers cherche à faire en sorte que l'individu se libère de ses chaînes de souffrance (économique et psychologique), qu'il trouve l'essence de lui-même et qu'il crée une nouvelle société. Cet idéal ne correspond pas à celui de l'État pour qui l'intégration des participant-e-s entre dans la perspective d'une meilleure intégration économique à un système de valeurs où tous les humains ne bénéficient pas des mêmes droits, quoi qu'en disent les lois. Melvin Charney ne semble pas non plus adhérer à cette vision étatique.

Sans lancer de mots d'ordre révolutionnaires ou réactionnaires, Charney invite les gens à mettre en cause leur environnement urbain et architectural immédiat. Il s'adresse à toutes celles et ceux qui veulent bien prendre conscience du phénomène urbain. Son respect pour le citoyen qui a bâti la rue Sherbrooke et qui a contribué aux diverses manifestations est louable, car la présentation des images d'archives rend hommage aux activités humaines qui ont façonné une rue, au travailleur de la construction qui a asphalté la grande allée ou bâti une maison de style victorien, à l'architecte qui l'a dessinée, à celle qui a manifesté pour la protéger. Sans conteste, Charney cherche à intégrer un public extrêmement diversifié à une nouvelle vision anthropologique de l'art, impliquant à la fois l'art savant et l'art d'animation socioculturelle, par le recours à des documents d'archives de l'histoire de la rue. Le public est invité à s'impliquer dans la prise de conscience urbaine afin de juger certaines politiques. Participer ici signifie collaborer à l'avènement d'une société débarrassée de l'idéologie dominante qui, par exemple, se moque de préserver le patrimoine architectural. L'action culturelle de Charney est, semble-t-il, moins ambitieuse sur le plan de l'émancipation de l'être humain que celle de ses compatriotes.

Larivée, quant à elle, s'inscrit dans la même veine que *Vive la rue Saint-Denis !*, Les Fabulous Rockets et Maurice Demers. En tant qu'artiste féministe, elle vise une prise de conscience de la part de son public en ce qui concerne le sexisme de la société québécoise. En ce sens, elle appelle et encourage son public à rompre avec les stéréotypes d'une société patriarcale. Participer, à titre d'explorateur dans un environnement féministe, signifie modifier les comportements sociaux, voire renoncer

à l'idéologie dominante et construire une nouvelle identité en tant qu'homme ou femme. Les participant-e-s sont appelés à modifier leur genre sexuel socialement acquis. En effet, aux dires de plusieurs exploratrices et explorateurs conscientisés, l'environnement a changé leurs perception de la situation des femmes et du rôle qu'on assigne aussi à l'homme. Il est clair que plusieurs personnes ont modifié leurs comportements sociaux après avoir vécu l'expérience. C'est principalement de ce point de vue que l'artiste tente de libérer son public par l'activité d'animation socioculturelle et sociologique.

L'utopie de ces artistes n'est pas lettre morte, si l'on considère certains commentaires des participant-e-s, ceux des critiques d'art et même ceux des artistes. Pour plusieurs personnes, il est non seulement question de prendre conscience d'un problème, mais aussi de changer d'attitude. Bien entendu, ces quelques transformations ne sont pas à la hauteur des intentions et ambitions des artistes, ce qui les rend facilement intégrables au système. Nous y reviendrons sous peu, mais on ne peut ignorer la fonction sociale que les artistes ont voulu assigner à l'art et les maigres résultats obtenus. Là où les artistes réussissent davantage à réformer le système, c'est probablement du côté des conventions artistiques et du statut de l'institution.

6.5.2 Nouvelles conventions artistiques et champ de l'art élargi

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre et à la lumière de la thèse de Hal Foster, la néo-avant-garde remet en question les conventions artistiques, un bouleversement initié par les avant-gardes artistiques historiques, fait apparaître de nouvelles formes d'art, transforme le rôle de l'artiste, le statut du public, et la fonction sociale de l'art.

Qu'il s'agisse des organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !*, Les Fabulous rockets, Maurice Demers, Francine Larivée et Melvin Charney, durant les années 1970, tous contestent encore plus les conventions, et font même éclater certaines d'entre elles, comme, avec l'animation socioculturelle, celle qui délimite les types d'œuvres et le type de public à qui s'adresse la production artistique. Le nouveau public est néophyte et davantage ciblé que celui décrit dans le premier chapitre : résident-e-s d'une rue,

personnes qui fréquentent un quartier, un centre commercial et l'université. On veut, en fait, que la communauté immédiate produise avec l'artiste une nouvelle réalité sociale. C'est pourquoi le statut du public est transformé de manière radicale. Celui-ci n'est plus juste un expérimentateur ludique, un promeneur solitaire, mais il devient un acteur du processus de remise en question sociale et politique. Il est, par ailleurs, créateur et co-auteur. Selon l'intention des artistes, il doit collaborer, sans quoi, il ne peut comprendre l'œuvre (Fabulous Rockets, Charney, Larivée), ou l'œuvre ne peut pas exister (Demers, *Vive la rue Saint-Denis !*, Larivée). Si le public ne collabore ni ne s'engage pas dans la voie de la prise de conscience sociale et personnelle, de la discussion, du choix des thèmes, de la production des éléments pour les environnements, l'intention de l'artiste échoue et l'idée de la transformation de la société par l'activité esthétique demeure lettre morte. Ce type de public néophyte et amateur de culture est alors la pièce maîtresse de l'environnement néo-avant-gardiste socialement engagé. L'œuvre comporte une fonction sociale magistrale. C'est par l'art que les artistes qui ne sont pas engagés dans la voie de la politique apportent à la société leurs rêves de changement. Ils ne peuvent pas procéder à un changement des mentalités seuls et c'est pourquoi leur public est essentiel. Cette fonction politique de l'art se matérialise plutôt bien dans les activités d'animation culturelle et sociale, et c'est pourquoi les artistes annoncent et pratiquent une nouvelle forme d'art.

L'environnement artistique devient une activité d'animation sociale et culturelle pour l'ensemble des artistes. L'activité d'animation, dans le champ des arts visuels élargi au module d'histoire de l'art et à celui d'animation et recherche culturelles de l'UQÀM, est pensée en tant qu'expérience esthétique digne d'un statut aussi, sinon plus important que la peinture ou la sculpture. Cette activité se veut donc esthétique et libératrice, et non un loisir consommable et aliénant. Dans le cas de Charney, il n'y a pas, à proprement parler, d'animation au sens d'une médiation assumée de la part de l'artiste auprès du public. Sur les échafaudages se trouvent les informations tirées des archives que le public peut lire et regarder. Néanmoins, lorsque l'artiste présente des archives et des échafaudages supportant une immense reproduction d'une maison victorienne comme matériaux artistiques et, au final, comme des œuvres d'art, il est clair qu'il contribue à bouleverser la notion d'art et le statut de l'artiste.

L'artiste, dans ce type d'expérience esthétique assume un nouveau rôle. Il est concepteur, devient même un coordonnateur et assume également le rôle d'animateur culturel et social. Il est investi d'une mission encore plus engageante que pendant les années 1960, car il se doit d'être sur place avec les participant-e-s pendant toutes les étapes d'exploration de l'environnement, et surtout à la toute fin, lorsqu'on procède au bilan. Cette particularité, soit le processus de réflexion et la discussion entre le public, l'artiste et des spécialistes en sciences humaines (sociologues, animatrices et animateurs, psychologues, etc.) qui produit un bilan de l'expérience individuelle vécue, apparaît seulement en 1971. C'est un des plus grands changements dans les conventions artistiques à l'époque. *Vive la rue Saint-Denis !* le met en place, les Fabulous Rockets rencontrent et discutent eux aussi avec le public à la fin de la promenade dans les labyrinthes. Demers suit la même voie qu'il approfondit en faisant intervenir des sociologues, des psychologues et des animatrices et animateurs. Ce chemin est suivi par Larivée de manière plus sociologique grâce aux questionnaires distribués et remplis par les membres du public, puis compilés et analysés par l'artiste. Pour ce qui est de Charney, on ne retrouve pas de traces d'un projet de bilan ou d'animation. L'exposition est démantelée et les artistes entrent dans un processus de revendication de leurs droits plutôt que de faire de la médiation sur le terrain public.

Outre toutes les conventions qu'elle transforme, la néo-avant-garde met à l'épreuve le rôle de l'institution et ses paramètres de médiation. La génération des années soixante a déjà renoncé à l'art dit autonome et formaliste, interne au champ de l'art élitiste, et rejoint de nouveaux publics dans de nouveaux lieux de médiation artistique afin que l'art se risque à jouer un rôle dans l'amélioration de la vie des participant-e-s à l'œuvre. Ils ont, par ailleurs, accusé les institutions comme les musées et les galeries de montrer une vision tronquée de l'art, accusation qui laisse sous-entendre la possibilité d'un musée qui présenterait de l'*art vivant*, par exemple, leurs œuvres. Néanmoins, dès qu'ils ont pu – avant, pendant ou après les expériences racontées –, ils ont collaboré avec l'institution muséale et les galeries. Y a-t-il des différences entre la génération des années 1960 et celle des années 1970 ? La réponse peut aussi bien être affirmative que négative. Du côté du oui, les lieux de médiation sont plus variés et les publics encore plus engagés dans le processus d'avènement de l'œuvre, dans les années 1970. Si on opte pour le non, c'est à cause de leur intégration à l'institution officielle, pensons aux Fabulous Rockets qui s'impliquent dans le groupe Point Zéro et qui exposent au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée d'art

moderne de Paris, à *La chambre nuptiale* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, à Fernande Saint-Martin qui défend *Corridart* et à Demers qui revendique une reconnaissance institutionnelle après 1975. Mais cette intégration officielle est plutôt conventionnelle, car lorsqu'ils réalisent leurs environnements, on ne peut pas dire qu'ils ne sont pas reconnus. Nous avons démontré le contraire.

6.5.3 De l'incorporation à l'*establishment*

Même si les intentions des artistes sont captivantes sur le plan social, culturel, et artistique, leurs actions néo-avant-gardistes exposées dans ce chapitre échouent, dans l'ensemble, sur le plan politique. Comme nous l'avons documenté, elles mènent un nouveau public à une conscientisation sociopolitique et à son émancipation. Mais ces activités, d'un point de vue historique, ne parviennent pas à concrétiser intégralement les intentions progressistes des artistes. Ces œuvres, certes externes au musée, sont uniquement tangibles dans un champ de l'art élargi à la rue, au Vieux-Montréal, au quartier Ahuntsic, au centre commercial, à Terre des Hommes (et ensuite au musée pour *La chambre nuptiale*). Les environnements et événements sont étatisés et institutionnalisés à leur tour, contrôlés, voire neutralisés, car les artistes s'inscrivent dans un monde de l'art élargi qu'ils contribuent à développer. À la lumière de la synthèse des théories de Rochlitz, Bürger et Foster que j'ai faite dans le troisième chapitre, les environnements abordés ici répondent à de nouvelles exigences sociales et économiques inscrites dans les programmes gouvernementaux du Secrétariat d'État, du Conseil des arts du Canada, du ministère des Affaires culturelles, du ministère de l'Immigration et de la Main-d'œuvre, dans les orientations des municipalités, bref ces œuvres correspondent au projet de cohésion sociale intrinsèque à l'idéologie de la démocratie culturelle promue par ces ministères et organes gouvernementaux et municipaux.

Vive la rue Saint-Denis! répond à certaines des intentions de l'État-providence capitaliste au visage humaniste. C'est pourquoi, il est financé. Rappelons que Perspectives-Jeunesse finance des projets pouvant animer la population de quartiers défavorisés. *Vive la rue Saint-Denis!* s'insère en milieu défavorisé. Outre cette étatisation de l'œuvre, soulignons qu'elle reçoit l'appui financier de Fusion des arts

lorsque Daudelin crée le projet, ensuite l'UQÀM soutient l'initiative et Robillard l'encadre dans un de ses cours. De plus, on prévoit de la présenter à Terre des Hommes, espace de loisirs marqué d'une forte dose d'institutionnalisation que nous avons déjà commentée lors de l'analyse des *Mécaniques*. Autrement dit, *Vive la rue Saint-Denis !* s'insère au cœur d'espaces menés, tout compte fait, par des instances officielles relevant entre autres de l'État et d'institutions diverses (UQÀM, commission scolaire, gouvernement fédéral, Ville de Montréal, etc.). À cause de cette insertion institutionnelle du projet, la portée sociale devient difficile à analyser, même si l'œuvre répond à au moins deux visées. D'une part elle vise l'affranchissement de l'individu par l'activité d'animation socioculturelle, et en ce sens, elle peut réaliser le projet moderne. Sa reconnaissance officielle ne suit pas le moment de sa réalisation. D'autre part, l'œuvre rejoint aussi la visée de paix sociale comprise dans l'idéologie de la démocratie culturelle à même les lignes directrices de Perspectives-Jeunesse, malgré le fait que les artistes puissent s'opposer à l'État fédéral dans leur critique politique. Ce programme d'emploi veut calmer les esprits contestataires de la sous-culture, des marginaux, des universitaires, et encourager, entre autres, l'unité canadienne. C'est donc dire que cette expérience de la néo-avant-garde est neutralisée. Mais plus encore, elle participe même à la mise sur pied de l'idéologie de la démocratie culturelle, en ce sens que la participation de cette néo-avant-garde à un programme si idéologique reflète, outre son besoin d'argent, un compromis fait par les organisateurs qui acceptent de travailler avec les ressources gouvernementales disponibles. Néanmoins, il faut ajouter que dans le contexte post-crise d'Octobre, le gouvernement fédéral informe peu, à son avantage, sur les réelles intentions du programme Perspectives-Jeunesse. Il n'en demeure pas moins que le programme provient du Secrétariat d'État et du gouvernement Trudeau contre lequel semblent se positionner les organisateurs de *Vive la rue Saint-Denis !* Même s'ils prétendent à la subversion, en faisant des demandes de financement, en bonne et due forme, les organisateurs acceptent les conditions de ces subventions sans les questionner. Il en va de même pour les Fabulous Rockets.

Les deux environnements que ce collectif produit s'adressent à des nouveaux publics qu'on cherche à intégrer, soit des touristes français, soit des étudiant-e-s et employé-e-s de l'UQÀM. Le gouvernement de Trudeau veut, grâce à *Perspectives-Jeunesse*, « occuper » les jeunes de la sous-culture, de la contre-culture, la jeunesse marginale et les indépendantistes. Les Fabulous Rockets correspondent au profil des bénéficiaires ciblés. Ce sont des universitaires qui lisent l'Internationale Situationniste

et *De la misère en milieu étudiant*, parlent de dérive et d'autogestion, qui manifestent pour l'indépendance du Québec, impriment des affiches pour le FLQ pendant l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, fréquentent les locaux de Fusion des arts qui accueille des felquistes dans ses locaux. On peut même ajouter que ce sont, comme dirait Pelletier, des fumeurs de marijuana. Ils sont contre l'art et l'élitisme, contre l'exploitation, pour l'avènement d'une nouvelle société par l'art ou l'anti-art. Nous avons déjà vu que la contre-culture politisée et Pelletier partagent un ensemble de valeurs humanistes. Les instances gouvernementales les subventionnent, car en plus d'envisager une société démocratique plus juste, ils répondent parfaitement au profil de l'étudiant, jeune chômeur, qu'on cherche à financer, voire à contrôler.

Perspectives-Jeunesse ne finance pas de projets politiques radicaux. Le fait que *Québec Scenic Tour* et *Salon Apollo variétés* ont été subventionnés ne leur enlève toutefois pas leur dimension politique critique, voire subversive, sous-jacente. Cependant, ce type de projet est bien intégré au processus politique qui vise l'unité canadienne et l'assimilation de la contre-culture au capitalisme d'un État-providence. Les organisateurs ne se rendent peut-être pas compte de cet état de fait auquel, malgré eux, ils participent en demandant et en acceptant des fonds fédéraux pour leur emploi d'été. Autrement dit, leurs activités de conscientisation politique et symbolique s'insèrent dans des espaces gérés par des instances officielles relevant entre autres de l'État et d'institutions académiques comme l'UQÀM. Par cette insertion institutionnelle et étatique des projets, leur portée sociale est certes mise en cause. D'un côté, les projets visent à stopper la soumission des québécois au conquérant anglais et à faire comprendre l'affranchissement des québécois aux touristes français. Comme en témoignent certains commentaires vus plus tôt, cet objectif est atteint. D'un autre côté, les activités d'animation socioculturelle manifestant une révolte symbolique rejoignent aussi la visée de paix sociale comprise dans l'idéologie de la démocratie culturelle de Perspectives-Jeunesse, et telle qu'entendue par Pelletier et Trudeau. Nous sommes alors tentés de croire que cette expérience de la néo-avant-garde est intégrée tout en contribuant à dessiner les mille et une figures de la politique de démocratie culturelle. Ironie du sort, alors qu'elles veulent travailler contre l'unité canadienne, et que, dans les faits, c'est bien le cas pour les artistes, en réalité, elles se trouvent à la consolider. Pendant que ces jeunes sont au travail à animer des touristes, à s'amuser avec la dérision, ils ne sont pas en train de continuer le travail initié par le FLQ dont les membres sont emprisonnés et passent en cour. N'est-ce pas précisément le dessein de

Trudeau ? Ce n'est donc pas dangereux de financer, par exemple, un environnement contenant un cube ridiculisant les figures de Bourassa et de Trudeau. Au contraire, ceci permet de canaliser les ardeurs politiques des artistes. Accepter ce type de critique politique fait même partie des stratégies d'intégration sociale de l'État démocratique, nous dirait Jürgen Habermas⁸³³ pour qui l'opposition au système est prévue par le système même.

Maurice Demers n'échappe pas, lui non plus, à cette idéologie. *Appelez-moi Ahuntsic* est une activité d'animation socioculturelle qui emploie les membres de la communauté pour leur propre projet culturel. De ce constat, il est possible de dégager deux caractéristiques du modèle de la démocratie culturelle. Tout d'abord, la culture a un rôle dans la reconnaissance culturelle. Ensuite, elle permet l'incorporation sociale de groupes exclus ou minoritaires comme c'est le cas pour l'environnement qui donne la parole aux sans-emploi, aux jeunes, aux personnes âgées, etc. L'idée de faire naître un *homme nouveau* et humaniste est partagée par Pelletier et Demers. Pour l'artiste comme pour le ministre, l'être humain doit se connaître lui-même, changer son approche individualiste et s'engager dans sa communauté pour le bien de tous, mais Pelletier ne remet pas en question l'exploitation capitaliste, ce que fait l'artiste. En dépit de son discours contre l'exploitation et la société de consommation, à titre de citoyen, Demers participe tout de même avec l'État à l'accomplissement du modèle de la démocratie culturelle au sein d'une société où l'État est providentiel. Il devient alors très ardu d'imaginer la portée sociale de son projet tel qu'envisagée par Demers : faire naître l'*homme nouveau* et une nouvelle société débarrassée de l'exploitation économique. Nous avons déjà constaté que l'environnement vise la libération de l'individu par l'art et accomplit le projet moderne, mais sur le plan de l'avènement d'une nouvelle société, ce projet ne comporte absolument rien de subversif. Les projets de Demers sont plutôt humanistes et l'artiste n'appartient pas à une quelconque gauche étatique ou révolutionnaire. Il garde même ses distances par rapport à ces avant-gardes politiques. Soulignons que Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales ne financent pas de projets subversifs ou radicaux. Force est donc de constater que l'œuvre répond en partie à la visée de cohésion sociale de l'idéologie des programmes de l'État définie dans le modèle de la démocratie culturelle. Appartenant, en tant qu'expérience esthétique à la

⁸³³ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, réed. 1988 (1962).

néo-avant-garde artistique, l'environnement de Demers est soutenu et intégré au système. Ce constat vient réviser, voire nuancer, celui que nous avons publié dans notre essai sur Demers chez Lux Éditeur en 2009. Au moment de la parution du texte, nous n'avions pas en main toutes les sources financières du projet, mais surtout, nous n'avions pas problématisé le public créateur et co-auteur comme étant le même que celui du modèle de la démocratie culturelle. *Appelez-moi Ahuntsic* répond aux exigences des programmes gouvernementaux et aux caractéristiques du modèle de la démocratie culturelle.

En ce qui concerne *Les maisons de la rue Sherbrooke*, il s'agit d'un cas particulier par rapport aux environnements abordés précédemment. Œuvre-phare dans le travail de Charney et dans l'histoire de l'art québécois, elle n'en est pas moins influencée par *Vive la rue St-Denis !* et les environnements-labyrinthes urbains du début des années 1970. Néanmoins, elle compte parmi les premières installations monumentales dans l'art contemporain québécois. Charney expose dans la rue pour un public extrêmement diversifié, du résident à celui qui ne fait que passer. Parce que cette œuvre est issue d'une commande institutionnelle officielle, est-ce à dire qu'elle brouille les frontières entre la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle ? Nous avons déjà répondu par l'affirmative à cette question.

Dans le modèle de la démocratisation de la culture, l'œuvre savante est rendue accessible au public. Dans le cas des *Maisons de la rue Sherbrooke*, l'art descend dans la rue. Le modèle de la démocratie culturelle assigne à la culture un rôle à jouer dans l'identification culturelle et dans l'intégration de groupes sociaux exclus ou minoritaires. Charney intègre toutes sortes de contributions de la population à son projet, en amont ou en aval de l'œuvre. Et le public en aval est invité à prendre conscience du fait urbain, à préserver ses éléments de patrimoine. Néanmoins, cette prise de conscience n'amène pas la population à renverser le pouvoir du maire Drapeau. Tout au plus, contribue-t-elle à le réformer : on demande au maire de revoir ses politiques, par exemple. Le parti d'opposition à la mairie s'en inspire pour formuler son programme et l'intervention de Charney devient ici une clé pour les opposants au maire. L'action culturelle est donc une action d'intégration au système socio-économique. Parce que *Les maisons de la rue Sherbrooke* s'insère aussi dans des espaces pris en charge, en somme, par des instances officielles relevant entre autres de l'État et d'institutions diverses (ministère des Affaires culturelles, COJO, Ville de

Montréal), il est difficile d'envisager la portée sociale de ce projet. La subversion est financée par le ministère des Affaires culturelles et ne semble donc pas être une menace pour l'ordre établi. Le fait que *Les maisons de la rue Sherbrooke*, tout comme toutes les œuvres de *Corridart* aient été détruites n'y change rien. L'œuvre de Charney répond au moins à deux objectifs. D'une part, à celui d'une prise de conscience de l'individu grâce à l'art, d'autre part, à celui d'une cohésion sociale comprise dans l'idéologie de la démocratie bourgeoise, qui accorde aux citoyen-ne-s le pouvoir d'exprimer son point de vue. C'est ce que le ministre L'Allier défend lorsqu'il promeut la liberté d'expression dans l'affaire *Corridart*.

Cette liberté d'expression est accordée à Francine Larivée qui conteste l'institution sexiste du mariage. Il est étonnant de penser que l'État finance ce projet qui se veut subversif et opposé à la société phallocratique. Pourtant, c'est bel et bien le cas. Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales, en accord avec l'idéologie contenue dans ce type de subventions, épaulent le projet, car il répond à l'intention de l'État d'intégrer une jeunesse rebelle et sans-emploi au sein d'une critique bien encadrée de la société. À titre d'exemple de l'intégration d'une jeunesse en emploi, dans le formulaire rempli par GRASAM, *Programme du service communautaire étudiant du Secrétaire d'État*, on peut lire les objectifs du projet *La chambre nuptiale*. Les bénéficiaires vont :

Acquérir de nouvelles connaissances et de nouvelles techniques en matière de service communautaire; Déterminer et utiliser les ressources communautaires, i.e., bénévoles, services professionnels, sources de financement, autres services ou dons; Améliorer les communications et les échanges d'information tant entre les associations bénévoles qu'entre ces dernières et la communauté.⁸³⁴

Certes, afin d'obtenir la subvention, GRASAM ne peut pas y indiquer que le collectif veut déclencher une révolution sexuelle et quand bien même, on est loin d'une lutte armée marxiste ou d'une cellule felquiste. Mais la question n'est pas là. En plus d'être une œuvre d'art progressiste connue des subventionnaires, mais sans danger apparent ni immédiat pour le système capitaliste⁸³⁵, en ce sens qu'elle n'incite ni à la

⁸³⁴ Francine Larivée, Formulaire de demande de subvention au programme de service communautaire étudiant Formule de demande, Secrétariat d'État, 1975, p. 19. Fonds d'archives Francine Larivée au Service d'archives de l'UQAM.

⁸³⁵ Rappelons ici que les projets politiques de Perspectives-Jeunesse, soit marxistes, indépendantistes, etc. relevant d'un groupuscule politique ou groupe-front n'étaient pas subventionnés tel que vu plus tôt dans cette thèse.

sédition ni au renversement du système par les armes, *La chambre nuptiale* est un emploi pour des jeunes, créé par eux-mêmes, et dans la perspective d'une formation certaine de cette jeunesse au marché du travail. Dans un rapport, Larivée confirme que ces jeunes étudiant-e-s

[...] ont été formés au travail en équipe, à la conception d'un environnement et non à la production d'un objet d'art, et personne conséquemment n'a été formé pour une tâche précise, tel qu'un ouvrier peut l'être. Aussi la majeure partie de la subvention de PIL a été engloutie à apprendre à travailler selon ces nouvelles contingences.⁸³⁶

Bref, ces jeunes critiques de l'institution du mariage, étudiant-e-s en psychosociologie de la communication ou en animation et recherche culturelles ou encore en arts visuels sont bien encadrés au sein de *La chambre nuptiale* en accord avec les intentions du ministère du Travail. Outre l'enclavement partiel de la jeunesse, il faut aussi se rappeler que cette œuvre féministe, malgré toutes les difficultés que Larivée a pu rencontrer pour son financement, est réalisée dans le contexte de l'Année internationale de la femme et qu'elle répond aux aspirations d'un État qui voit aussi la possibilité de transformer certaines choses au sujet de la loi sur le mariage, par exemple. Elle participe à un certain consensus social puisque l'État, les syndicats, la Fédération de femmes, entre autres, collaborent afin de remédier à certains problèmes subis par les femmes au sein de la société québécoise et canadienne. Rappelons qu'en tant que ministre de la Justice sous Lester Pearson (1967), Pierre Elliott Trudeau, devenu ensuite le premier ministre du Canada (1967), a lui-même mené un combat pour la loi sur le divorce dans le but de permettre aux citoyen-ne-s d'être autonomes à part entière. Le bill omnibus concernait la légalisation du divorce, la décriminalisation de l'avortement et de l'homosexualité, car Trudeau considérait que « L'État n'a rien à faire dans les chambres à coucher de la nation⁸³⁷ ». Ainsi, l'œuvre de Larivée est acceptée des institutions diverses, car elle répond à plusieurs besoins de l'État en matière culturelle, sociale, politique et économique.

En somme, parce que *La chambre nuptiale* s'introduit au cœur d'instances officielles relevant d'institutions diverses (ministère des Affaires culturelles, Conseil du

⁸³⁶ Francine Larivée, document *Travail d'équipe*. Fonds d'archives Francine Larivée. Service d'archives de l'UQAM.

⁸³⁷ Déclaration de Trudeau aux journalistes, à la sortie de la Chambre des Communes, captée par la CBC le 21 décembre 1967. Voir <http://www.etrémag.com/2012/03/quand-la-nation-entre-dans-la-chambre-a-coucher-des-politiciens-8902>. Page consultée le 20 novembre 2011.

statut de la femme, Conseil des arts du Canada, ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, Ville de Montréal), il est difficile d'attribuer une portée subversive à ce projet. Ce qui ne signifie pas qu'il n'ait pas pu avoir un impact réel sur certaines personnes et même fait avancer la cause féministe, à sa manière. Néanmoins, son impact est limité, car il se situe dans ce contexte d'encadrement politique, mais l'œuvre, outre l'émancipation de l'individu par l'art, correspond aussi à la visée de cohésion sociale comprise dans l'idéologie des programmes de subvention et dans les modèles de la démocratie culturelle et de démocratisation de la culture. Ainsi, cette expérience de la néo-avant-garde politisée est plutôt intégrée qu'opposée radicalement à l'*establishment*. Rappelons que *La chambre nuptiale* est présentée au Musée d'art contemporain et contribue, grâce aux stratégies de l'animation socioculturelle, à mettre en question le rôle mystificateur du musée. Le public n'observe ni ne contemple l'œuvre. Au contraire, il l'explore, l'expérimente et réfléchit aux changements qu'il peut apporter à son quotidien. Jocelyne Aubin raconte que pour Nicole Chenut, adjointe à la production de Francine Larivée, l'animation constitue un pivot central de l'intervention sociale de l'œuvre : « Sans cela, *La chambre nuptiale* devient selon elle "aseptisée", "nettoyée" et "transformée" en quelque sorte en une antiquité des années 1970. C'était là à nouveau le risque potentiel de l'intégration institutionnelle⁸³⁸ ». En entrant au musée, l'œuvre n'a-t-elle pas subi une intégration institutionnelle officielle, voire une mystification partielle, malgré le fait que le musée ne peut liquider totalement l'intention de l'artiste ? Rappelons que sur 2000 personnes qui veulent vivre l'expérience, seulement 450 ont pu le faire. Le reste des visiteur-e-s portent un tout autre regard sur l'environnement : c'est une œuvre d'art qui a la forme d'une activité d'animation socioculturelle politique désormais présentée au Musée d'art contemporain.

Conclusion

Nous avons débuté cette deuxième partie de la thèse par une présentation du contexte des politiques fédérale et provinciale en matière de culture. Les années 1970 sont innovatrices dans la mise en place de programmes comme Perspectives-Jeunesse, Initiatives locales et Explorations. Quoique très modestes, ceux-ci permettent d'ouvrir

⁸³⁸ Jocelyne Aubin, *La chambre nuptiale*, op. cit., p. 70.

la voie à une autre vision culturelle, celle de la démocratie culturelle : de nouveaux publics sont rejoints avec des événements socioculturels. C'est l'ère de l'animation culturelle, si prisée par un milieu précis du champ de l'art ayant pour porte-parole Yves Robillard.

Au lendemain de la crise d'Octobre et d'une désunion nationale présumée par le fédéral, et dans le contexte d'une récession économique et d'un taux de chômage élevé chez les jeunes, Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau visent des objectifs précis avec ces programmes. Il s'agit d'intégrer au système socioéconomique une jeunesse contre-culturelle, indépendantiste (au Québec), marxiste et au chômage. C'est du moins l'analyse qu'en font Cohen, Vandelac et Sansfaçon. Nous nous sommes appuyée sur les études de ces auteurs ainsi que sur celles de Duchastel, Brissonnet et Vacher, pour conclure que les artistes de la contre-culture ou de la néo-avant-garde artistique politisée traités dans ce chapitre partagent avec l'État un ensemble de valeurs humanistes et d'intérêts professionnels, caractéristiques de l'État-providence, même si leurs buts ne sont pas forcément les mêmes. Ce constat est le même pour ce qui est de la politique provinciale dans le sens où les événements socioculturels reçoivent aussi l'appui du ministère des Affaires culturelles, moralement soit économiquement. Le livre vert de Jean-Paul L'Allier et le livre blanc de Camille Laurin viennent aussi se positionner en faveur de la démocratie culturelle. Ainsi, grâce au support de l'État, les artistes peuvent s'adresser à d'autres publics lorsqu'ils produisent des événements socioculturels dans la perspective de changer les conditions de vie des citoyen-ne-s.

Tous ces artistes ou étudiant-e-s en histoire de l'art et en animation et recherche culturelles, comme nous l'avons vu, repoussent les limites du champ de l'art et remettent en question le rôle de l'institution qui finit par ouvrir la porte à l'activité d'animation socioculturelle. Leur contribution au champ de l'art actuel est inestimable. Ils ouvrent la création à un nouveau public, pensent l'activité d'animation culturelle comme une activité esthétique, voire politique. Ils exposent dans de nouveaux lieux, reçoivent des subventions diversifiées et pensent une fonction sociale pour l'art. Si l'État les comprend dans toutes ces démarches, en ce qui concerne la fonction sociale de l'art, ses intentions diffèrent de celles des artistes. Nous constatons que malgré leurs différences politiques, les environnements font aussi la promotion de la notion de cohésion sociale. C'est pourquoi, ils ne relèvent pas d'un *underground* autonome ou d'une néo-avant-garde artistique politisée indépendante des sources de financement de

l'État, ni même de l'idéologie de la démocratie participative, tel que l'a fait remarquer Marcel Rioux. Ce sont des œuvres inscrites dans l'*establishment* : universités, instances gouvernementales comme le Secrétariat d'État, le Conseil des arts du Canada, l'Office Franco-québécois pour la Jeunesse, ou le ministère de la Main d'œuvre. Et les environnements s'adressent aux publics envisagés à la fois par l'État et par les artistes, soit à la population dans son ensemble. C'est là le principal terrain d'entente entre les différents intervenants.

CONCLUSION

Nous avons énoncé l'objectif premier de cette thèse : examiner la mise en place, dans les années 1960, d'un nouveau champ de l'art, à l'ère de la démocratisation de la culture et la participation des artistes à ce processus qui aura des conséquences majeures sur les changements opérés au début de la décennie 1970. Nous avons aussi cherché à identifier les raisons qui ont amené les artistes néo-avant-gardistes à bousculer les limites du champ de l'art et celles qui ont poussé les instances officielles à travailler avec ces agents culturels. Nous avons confirmé notre impression que, comparés aux artistes des années 1960, les artistes de l'*underground* de la fin des années 1960 et du début de 1970 ont davantage contesté les frontières du champ de l'art et se sont orientés vers d'autres publics, épousant une seconde utopie culturelle, la démocratie culturelle, qui est venue se juxtaposer à la première, la démocratisation de la culture. En outre, nous avons étudié les points communs entre la vision de l'art promue par l'État et celle que défendaient les artistes, quant au nouveau rôle de l'artiste et du public, aux nouvelles sources de financement, aux nouveaux lieux de l'art et la fonction sociale de celui-ci.

En analysant les objectifs énoncés par les artistes pour l'art et le public, nous avons constaté que ces idées rejoignent incontestablement celles de l'État. C'est pourquoi nous avons tenu à comparer les intentions de l'État à celles des artistes. Fait étonnant, ce que Lise Santerre identifie comme une nouveauté dans le modèle de la démocratie culturelle fait écho aux caractéristiques du discours néo-avant-gardiste qui assigne une nouvelle fonction sociale à l'art. Ces transformations sont essentielles pour ce qui se produit dans les années 1970. Nous avons remarqué que l'œuvre, à la fin des années 1960, subit un processus de démocratisation intra-muros et extra-muros et que l'artiste cherche à la rapprocher d'un nouveau public plus actif. Pour finir, nous avons étudié la participation des nouveaux publics aux œuvres événementielles et d'animation socioculturelle qui relèvent concrètement de l'idéologie de la démocratie culturelle, et nous avons comparé sur le plan idéologique les intentions de l'État et celles des artistes par rapport à la fonction émancipatrice de l'art.

Cette thèse aborde donc la démythification des pratiques artistiques de l'*underground* (1967-1976), relevant des environnements et événements artistiques participatifs médiatisés extra-muros, à l'ère de la démocratie culturelle. Nous avons émis l'hypothèse principale suivante : les œuvres participatives de l'*underground*, durant les années 1960 et 1970, devancent d'abord puis relèvent des enjeux et tendances historiques en matière d'étatisation de la culture, dans la mise en place d'un nouveau paradigme des politiques culturelles : celui de la démocratie culturelle dont un des objectifs est d'atteindre de nouveaux publics. Les œuvres analysées sont créées, la plupart du temps, avec le concours des institutions culturelles et artistiques et de l'État, au moment de l'élargissement d'un champ culturel selon une vision de l'art qui relève aussi de l'idéologie de la démocratie culturelle. Les artistes de l'*underground* s'insèrent dans la mouvance de ces nouvelles politiques. À la fin des années 1960, certains artistes anticipent les stratégies de la démocratie culturelle et, à partir des années 1970, ils utilisent ces stratégies pour élaborer un art de conscientisation sociopolitique et dit d'animation socioculturelle.

Nous avons également avancé l'idée selon laquelle les nouveaux publics sont diversifiés et surtout formés de néophytes. Entre 1967 et 1971, les membres du public sont principalement des expérimentateurs ludiques qu'on tente de sensibiliser à l'art et aux problèmes sociaux. Entre 1971 et 1976, le public en devient un d'explorateurs joueurs, de co-auteurs et même de co-créateurs qu'on essaie de conscientiser sur le plan social et politique. Dans tout le processus de remise en question des limites du champ de l'art et du rôle du musée, l'artiste essaie d'émanciper le public en défendant une vision utopiste et avant-gardiste de l'art. Du côté de l'État, on cherche également à intégrer l'individu à la trame sociale, dans le but d'apaiser, par ailleurs, les ardeurs revendicatrices. Sur ce point, les acteurs culturels – l'artiste et l'État – ne s'entendent pas, mais collaborent pour activer un nouveau public dans le champ culturel. En collaborant avec l'État, et dans l'intention de s'adresser à un nouveau public, les artistes contribuent à esquisser la politique culturelle, les orientations artistiques et sociales de l'État-providence en matière de démocratie culturelle. Ce faisant, ils implantent toutes ces possibilités d'action pour les artistes des générations futures, à l'intérieur du champ de l'art élargi. Depuis les années 1970, l'artiste peut remettre en question l'institution, jouer des rôles variés, exposer dans des lieux inusités pour divers publics, tout en jouissant du financement de l'État et du soutien de l'institution, mais surtout, son public devient un acteur dans l'élaboration des biens culturels.

Nos hypothèses principale et secondaires, inspirées de l'idée défendue par Catherine Millet à l'effet que l'art contemporain serait accueilli par l'institution dès son d'apparition, sont confirmées. La néo-avant-garde artistique politisée au Québec est acceptée par l'État et l'institution dans le cadre de la démocratie culturelle. L'État et diverses instances de pouvoir ouvrent la porte aux nouvelles expérimentations, en accord avec le modèle de démocratie culturelle. Pendant ce temps, les artistes néo-avant-gardistes politisés des années 1960 et 1970 remettent en question les conventions artistiques et l'institution, et élargissent le champ de l'art à un nouvel art qui s'adresse à des publics qu'on veut participatifs. Les artistes, les municipalités, l'État et quelques institutions veulent tous que le nouveau public participe à la formulation de sa propre culture, suivant le modèle de la démocratie culturelle. La modernisation de l'État et les valeurs humanistes de la néo-avant-garde, qui rejoignent celles de l'État-providence personnaliste chrétien, comptent parmi les conditions objectives de l'avènement d'une nouvelle utopie culturelle, la démocratie culturelle. Ce faisant, même si ces multiples intervenants n'ont pas le même avis quant à la fonction sociale de l'art, ils se sont néanmoins retrouvés sur le même terrain. C'est pourquoi l'art *underground*, voire néo-avant-gardiste, est intégré au système de l'art dès le moment de sa production.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons démontré qu'avant-même que l'État ne s'engage sur la voie du modèle de démocratie culturelle, certains artistes ont déjà démontré, dans leurs actions, une volonté de rejoindre un public plus vaste et de l'impliquer dans le processus de création de l'œuvre. Autrement dit, *Les mécaniques*, *Les mondes parallèles*, *Le pavillon du synthétiseur*, *Le Crash* et *Les Événements 21-24* anticipent ces stratégies pour ce qui est de quelques-unes des caractéristiques du modèle, dont l'apparition d'une nouvelle forme d'art, une culture comprise dans son sens anthropologique, les lieux inusités de l'art, les nouvelles sources de financement, l'avènement d'un nouveau public qui coopère à la réalisation d'œuvres populaires, et la fonction sociale accordée à l'activité artistique.

Nous avons ouvert le premier chapitre avec la mise en contexte de la transformation opérée dans le champ de l'art et de l'annexion de l'utopie de la démocratie culturelle au modèle de démocratisation de la culture. Ces paradigmes de la politique culturelle imposent un nouveau rapport au public et l'élargissement des limites du champ artistique varie d'un modèle à l'autre. La sociologie de l'art québécois décrit les changements opérés dans le champ de l'art par rapport au modèle de la

démocratisation de la culture. Nous avons prolongé ces travaux et présenté les changements du milieu de l'art par rapport à la politique de la démocratie culturelle et nous avons exposé les correspondances entre les intentions des artistes et celles de l'État en ce qui concerne le nouveau rapport entre l'œuvre et le public, soit la volonté que celui-ci produise ses propres biens culturels. Nous avons démontré aussi que les caractéristiques de la néo-avant-garde québécoise rejoignent les spécificités de l'utopie de la démocratie culturelle. En résumé, favorisant un lien qui se tisse entre le public, l'artiste et la société, l'œuvre favorise l'accomplissement de soi et l'avènement d'un meilleur quotidien. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que le champ de l'art des années 1970 est nouveau et plus complexe que celui de la décennie antérieure, car il voit naître une vision complémentaire de la culture avec l'avènement du modèle de démocratie culturelle. Mais, ce n'est pas en 1971 que tout se passe. La fin des années 1960 annonce déjà une nouvelle ère politique. L'Opération Déclat veut œuvrer du côté de l'animation culturelle. Fusion des arts, Maurice Demers et Serge Lemoyne, par exemple, se voient déjà comme des animateurs d'événements. Même le ministère des Affaires culturelles finance des projets d'art savant et d'art populaire. Nous remarquons que pour s'adresser à des nouveaux publics et faire de la création avec ces derniers, les artistes embrassent une tout autre vision que celle de la démocratisation, même s'ils y restent attachés. Plusieurs caractéristiques du discours avant-gardiste se retrouvent aussi dans les spécificités du modèle de la démocratie culturelle. C'est pourquoi nous affirmons que les artistes des années 1960 anticipent le modèle que l'État s'apprête à adopter. La question duquel des deux est arrivé en premier n'est donc pas pertinente. Tout est dans *l'air du temps*.

Afin d'analyser les œuvres qui datent des balbutiements de la démocratie culturelle, nous avons postulé que le public n'est plus un acteur passif, mais qu'il devient actif et se politise même (Popper, Jacob) comme le veut l'artiste en lui assignant un nouveau rôle. D'abord simple expérimentateur et explorateur ludique, il devient co-créateur et coproducteur de son quotidien. Dans le cas des *Mécaniques*, des *Mondes parallèles* et du *Pavillon du synthétiseur*, le public est principalement formé d'expérimentateurs ludiques qui participent à l'expérience esthétique collectivisée et qui prennent conscience du fait que l'art et la culture sont ce qu'ils en font et que l'œuvre permet de penser le monde différemment, comme le clame le discours utopiste des artistes. Dans *Le Crash*, l'expérimentateur ludique est un improvisateur de sa propre chorégraphie censée le libérer de ses peurs, de ses complexes et de ses

mécanismes de défense pour en faire un être humain plus heureux. Dans *Les événements 21-24*, Serge Lemoyne invite le public à participer de plusieurs manières, selon les compétences de chacune et de chacun et selon leur âge, comme les enfants, par exemple qui collaborent à un atelier d'arts visuels sur les trottoirs d'Acton Vale. Malgré le fait que les artistes contribuent à remettre en question la notion d'art et l'institution, nous avons démontré que leurs œuvres bénéficient d'une nouvelle forme de reconnaissance officielle de l'art (municipalités, État, mécènes). Ils reçoivent la légitimité souhaitée et par le fait même, les artistes sont soutenus dans leur vision d'un nouvel art participatif extra-muros et populaire s'adressant à d'autres publics, malgré le fait que ces expériences sont minoritaires et méconnues à l'époque. Nous sommes aussi en mesure d'affirmer que les artistes étudiés élargissent le champ de l'art en s'adressant à de nouveaux publics dans la perspective d'une émancipation sociale. Ils insèrent leurs œuvres dans de nouveaux lieux et reçoivent différents appuis économiques et techniques. On assiste à une municipalisation de l'art contemporain, puisque peu de musées présentent cette nouvelle génération esthétique. Les nouveaux lieux de présentation des arts, ce type d'art et son financement recevront éventuellement une plus grande reconnaissance de la part du champ officiel de l'art. Si d'un côté, les artistes accomplissent le projet moderne, ils remettent aussi en question l'institution, mais malgré les transformations du champ de l'art et quelques effets émancipateurs sur son nouveau public, cette néo-avant-garde artistique ne mène pas plus loin son projet politique. Ce constat s'applique aussi aux œuvres issues de la démocratie culturelle.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons avancé l'hypothèse selon laquelle *Vive la rue Saint-Denis !*, *Québec Scenic Tour*, *Salon Apollo variétés*, *Appelez-moi Ahuntsic*, *La chambre nuptiale* et *Les maison de la rue Sherbrooke* sont des œuvres qui relèvent de l'utopie de la démocratie culturelle. Pour démontrer celle-ci, nous avons commencé par une mise en contexte des politiques fédérale et provinciale en matière de culture. Les années 1970 sont des années d'innovation, avec la mise en place de programmes comme Perspectives-Jeunesse, Initiatives locales et Exploration qui s'orientent vers les activités d'animation sociale et culturelle. Quoique très modestes, ces programmes permettent d'ouvrir la voie à une autre vision culturelle, celle de la démocratie culturelle. De nouveaux publics sont rejoints avec des événements socioculturels innovateurs. C'est l'ère de l'animation culturelle, si prisée par l'État et une partie des acteurs du champ de l'art ayant pour porte-parole Yves Robillard et comme grands praticiens le collectif organisateur de *Vive la rue Saint-Denis !*, Les

Fabulous Rockets, Maurice Demers et Francine Larivée. Nous avons conclu qu'il existe de nombreux points communs entre les idées liées à une nouvelle notion de culture et celles d'un nouveau public, que celles-ci soient promues par l'État ou par les artistes (Rapport du Tribunal de la culture, livre vert du ministre L'Allier, livre blanc de Laurin). C'est dire aussi qu'au lendemain de la crise d'Octobre, menacés par la désunion nationale, une récession économique et un taux de chômage élevé chez les jeunes, les libéraux provinciaux et fédéraux, notamment Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau, visent des objectifs précis avec les programmes cités ainsi que nous l'avons démontré. Il s'agit pour eux d'intégrer au système socioéconomique une jeunesse contre-culturelle, indépendantiste, voire marxiste, et surtout au chômage. C'est l'approche que nous avons adoptée afin de conclure que les artistes de la contre-culture ou de la néo-avant-garde artistique politisée abordés dans ce chapitre partagent avec l'État un ensemble de valeurs humanistes, caractéristiques de l'État-providence et des intérêts professionnels, même si les buts idéologiques de leurs interventions et de l'action culturelle ne sont pas forcément les mêmes. Nous avons conclu que grâce au soutien de l'État, les artistes peuvent s'adresser à d'autres publics lorsqu'ils produisent des événements de type socioculturel dans la perspective de changer les conditions de vie des citoyen-ne-s. Tous ces artistes ou étudiant-e-s en histoire de l'art et en animation et recherche culturelles repoussent les limites du champ de l'art et contestent le rôle de l'institution qui finit par ouvrir la porte à l'activité d'animation socioculturelle et aux événements culturels divers. Leur contribution au champ de l'art actuel est inestimable. Ils ouvrent la création à un nouveau public, pensent l'activité d'animation culturelle comme une activité esthétique, voire politique. Ils exposent dans de nouveaux lieux, reçoivent des subventions diverses au-delà des municipalités et pensent une fonction sociale pour l'art.

Que ce soit *Vive la rue St-Denis!*, *Québec scenic tour*, *Salon Apollo variétés* ou *La chambre nuptiale*, tous ces environnements impliquent un public explorateur ludique qu'on invite, par ailleurs, à participer à des discussions sur des sujets précis de la scène politique, lors des discussions animées par les artistes ou les équipes d'animation. Dans *Vive la rue St-Denis!* et *Appelez-moi Ahuntsic*, outre l'étape d'animation pour une prise de conscience sociopolitique, le public assume aussi le rôle de co-créateur. *Appelez-moi Ahuntsic* comporte la particularité d'inviter les résident-e-s d'Ahuntsic à être coproducteurs de l'événement. En ce qui concerne *Les maisons de la rue Sherbrooke*, le public participe en amont et en aval, par des actions dans le passé,

dans le présent et dans le futur, dont une prise de conscience sur le fait urbain. Au final, nous avons constaté que les artistes réussissent à remettre en question les conventions de l'institution. Ils proposent une nouvelle vision de la culture qui s'inscrit dans les idéaux de la démocratie culturelle, vision à laquelle ils contribuent en participant aux consultations publiques menées par Lapalme, Laporte, Frégault, L'Allier, Laurin et Pelletier. Les artistes réussissent à élargir les frontières de l'art : vision anthropologique de la culture, nouveaux médiums, engagement social de l'artiste, nouveau statut du public, nouveaux lieux de médiation, sources de financement diverses et fonction sociale de l'art. Ils aspirent désormais à un art qui soit le plus populaire possible, et diffusé au plus grand nombre de personnes. C'est pourquoi leurs œuvres sont municipalisées et étatisées et que l'utopie d'un art émancipateur est mise en pratique, quoique bien encadrée et dépouillée de réel potentiel de subversion sur la scène sociale et politique. Force est de constater que les œuvres réalisées passent par un processus de formalisation et d'acceptation par un système de relations sociales qui incarnent de nouvelles valeurs humanistes chrétiennes (personnalisme chrétien du côté de l'État) et humanistes de gauche (situationnisme, socialisme, guévarisme, etc., du côté des artistes). Bref, les œuvres de ce corpus n'ont pas été récupérées par le système artistique aux frontières élargies ; elles en font partie et lui donnent même un support matériel.

Malgré les désaccords politiques entre l'État et les artistes, nous avons constaté que les environnements manifestent aussi une volonté d'intégration et jouent le jeu de la cohésion sociale. C'est pourquoi on ne peut pas dire qu'ils relèvent d'un *underground* autonome ou d'une néo-avant-garde artistique politisée indépendante des sources de financement que sont les municipalités et l'État, et de l'idéologie dominante. Ce sont des œuvres inscrites dans l'*establishment* : municipalités, universités, instances gouvernementales comme le Secrétariat d'État, le Conseil des arts du Canada, l'Office Franco-québécois pour la Jeunesse et le ministère de la Main-d'œuvre. Les environnements instaurent un nouveau rapport avec leur public et s'adressent aux personnes que ciblent à la fois l'État et les artistes, soit la population dans son ensemble. C'est le principal terrain d'entente entre les différents intervenants, ce qui fait qu'ils travaillent de concert pour permettre l'avènement d'une nouvelle ère culturelle.

Cette thèse a posé une question et étayé une hypothèse, mais elle a ouvert tellement de portes que nous pensons déjà approfondir, dans les prochaines années, quelques-unes des nouvelles questions qui ont surgi. Puisque notre sujet porte sur la démythification de l'art *underground* collaboratif québécois extra-muros que l'on considérait jadis indépendant de l'*establishment*, nous avons laissé de côté l'étude de la muséification et de l'institutionnalisation traditionnelle de la néo-avant-garde artistique politisée québécoise. Un tel travail de recherche complèterait en partie la présente étude. Évoquons quelques exemples qui composeraient le corpus de cette étude : en novembre 1967, après l'Expo, le Musée d'art contemporain de Montréal expose quelques éléments des *Mécaniques* dont la sculpture cinétique *Rodrigal*, en même temps qu'une autre pièce cinétique, *Frapper la cocotte*, de Richard Lacroix. Rappelons que Gilles Hénault, directeur du MAC a aussi invité Maurice Demers à présenter *Futuribilia*, que Fournelle gérait un atelier de sculpture subventionné et a participé aux symposiums de sculpture, que Serge Lemoyne a connu en son moment de gloire au MAC, tout comme Mousseau ou Melvin Charney. Les exemples sont multiples, car tous ces artistes ont fait partie de l'élite artistique subventionnée et leurs œuvres ont été présentées au musée et en galerie. La néo-avant-garde québécoise, comme le dit Millet de l'art contemporain, a été reconnue à son époque par l'institution muséale qui l'a, par ailleurs, promue et collectionnée.

Comme nous l'avons démontré, l'art néo-avant-gardiste politisé des années 1960 et 1970 est partie intégrante du champ de l'art dont les limites ont été bouleversées. De plus, il nous est maintenant possible de défaire l'idée préconçue défendue par Nicolas Bourriaud, entre autres, selon laquelle depuis les années 1990, les expériences dites d'esthétique relationnelle rejettent l'institution, se rapprochent du public et veulent intervenir sur le plan micro-politique. Loin d'être en dehors du champ de l'art, les œuvres d'esthétique relationnelle s'insèrent, au contraire, dans une institution de l'art aux limites extrêmement élargies, elles sont acceptées et convoitées par l'État, le musée, les municipalités, le secteur privé, etc. Ces frontières ont été repoussées par les artistes de la fin des années 1960 et des années 1970. C'est-à-dire que lorsque les artistes de la génération précédente ont proposé un nouveau rapport entre l'œuvre et le public, dans le cadre de la mise en place du paradigme de la démocratie culturelle, les participant-e-s sont devenus actifs au sein de la production artistique. Peut-on affirmer que l'esthétique relationnelle jumelle des éléments des deux paradigmes culturels tout en relevant principalement de l'idéologie de la

démocratisation de la culture, car cette forme d'art ne cherche pas à établir un nouveau rapport avec le public ? Nous nous expliquons : l'esthétique relationnelle se trouve à l'extérieur des murs institutionnels, dans la rue, et s'adresse parfois à d'autres publics, comme certaines œuvres des années 1960 et 1970 émanant du modèle de la démocratie culturelle. Mais, contrairement aux environnements étudiés, l'esthétique relationnelle découle de l'institution traditionnelle (musée, galerie, fondation, centre d'artiste) qui la supporte en la commanditant ou en la subventionnant. De plus, si elle s'adresse au public, ce n'est pas pour que celui-ci devienne un créateur, un co-auteur ou un coproducteur de sa propre culture, comme c'était le cas de la néo-avant-garde artistique politisée québécoise abordée dans cette thèse. Autrement dit, le public se trouve dans une position où son action est limitée à l'expérimentation des éléments que l'artiste met à sa disposition. Son action est instrumentalisée, car l'œuvre requiert malgré tout ce type de participation sans quoi, elle ne peut être réalisée. Ainsi, l'esthétique relationnelle n'implique par une relation nouvelle avec le public comme le faisaient les œuvres analysées, un rapport qui consiste en la production même de l'œuvre par le public. L'esthétique relationnelle ne tente pas de transformer les conditions de vie de l'être humain à travers l'œuvre et l'engagement du public, ni sur le plan macropolitique ni sur le plan micropolitique. Par conséquent, elle n'est pas une réelle héritière des expériences néo-avant-gardistes politisées comme le prétend Bourriaud. Mais qui donc a hérité des expériences artistiques d'animation socioculturelles des années 1970 ?

Depuis quelques années, nous observons, tant sur la scène locale qu'internationale, des actions artistiques citoyennes, c'est-à-dire qui se préoccupent du bien-être de la population. Nous pensons, entre autres, aux activités du collectif Action terroriste socialement acceptable (ATSA) ou au duo Doyon/Demers. Pour eux, l'œuvre doit établir un rapport concret avec le public pour que le moment vécu soit porteur de transformations des conditions de vie. Un phénomène nouveau au Québec, la Fondation artistique Engrenage noir théorise et pratique l'art communautaire. La politicologue de l'art Ève Lamoureux traite, entre autres, de ce sujet dans ses recherches post-doctorales. Le projet d'Engrenage noir consiste à financer des projets d'art communautaire dans lesquels le public intervient dans le choix du thème, du type d'œuvre, etc. Nous croyons que ce sont plutôt les œuvres participatives de l'art communautaire qui sont les véritables héritières de l'animation socioculturelle des années 1970 et de la néo-avant-garde artistique politisée québécoise issues d'une volonté de démocratie culturelle. Si on se fie au rapport que l'œuvre d'art communautaire entretient avec public, elle se

rapproche de l'œuvre d'animation socioculturelle. Dans un cas comme dans l'autre, on veut que l'être humain s'approprie l'activité esthétique et produise sa propre culture. Si nous voyons une différence entre les deux moments historiques, elle se trouve dans la volonté d'Engrenage noir d'accroître l'autonomie de la créativité des participant-e-s. Ce n'est que dans les expériences de Demers que nous avons trouvé cette même intention. C'est pourquoi, les œuvres, les thèmes et les éléments sont et ont été pensés, réalisés, par les gens impliqués dans les projets. En posant la question du rapport entre l'œuvre et le public dans les années 1960 et 1970, notre thèse permet aussi d'apporter un nouvel éclairage sur le présent. Autrement dit, ce n'est pas parce qu'une œuvre est participative qu'il s'agit d'esthétique relationnelle. Elle peut être classée autrement lorsqu'on observe le rapport qu'elle établit avec le public. Ce critère de classement est une clé de voûte qui nous permet de discriminer les diverses œuvres participatives et de revoir l'organisation établie par Bourriaud, Loubier, Ninacs, la revue *Parachute*, etc. Si dans l'esthétique relationnelle, l'artiste instrumentalise en quelque sorte la participation du public à l'œuvre, dans l'art communautaire, il cherche à atteindre de nouveaux publics dans la perspective que ceux-ci s'intéressent à la culture et produisent eux-mêmes l'art qui les séduit et qui correspond à leurs besoins. L'esthétique relationnelle propose un art d'élite qu'on veut démocratiser alors que l'art communautaire se rapproche de la notion d'art populaire et des activités pour amateurs issues de l'idéologie de la démocratie culturelle. Certaines actions, car il faut étudier une œuvre à la fois, de l'Action Terroriste Socialement Acceptable, l'Îlot Fleurie, Péristyle nomade, Deborah Newmark, Johanne Chagnon, Dominique Laquerre, Raphaëlle de Groot, Mathieu Beauséjour, Doyon/Demers ou Sylvie Cotton, pour ne nommer que ceux-là, reprennent certaines particularités de l'utopie du modèle de démocratie culturelle et de la néo-avant-garde artistique politisée dont la principale qui consiste à permettre à toute citoyenne et tout citoyen de s'approprier la création dans le but de concevoir un moment esthétique collectif inoubliable et régénérateur sur le plan émotif et social. Toutefois, on ne saurait généraliser. D'autres types d'art citoyen existent probablement à l'extérieur de ces deux grandes catégories. Comme l'art participatif des années 1960 et 1970, tel que nous l'avons démontré fut étatisé et institutionnalisé, l'art communautaire est légitimé et sa portée sociale mériterait une attention particulière. Une question demeure en suspens : cet art change-t-il les conditions de vie des gens, comme l'espèrent les membres d'Engrenage noir ou est-ce qu'il s'insère dans un processus de gestion de la misère humaine, dans un contexte politique international de

démocratisme radical si on se fie aux thèses élaborées par la théorie marxiste, Roland Simon de Théorie communiste ou l'École de Francfort ?

Face à cet art actuel qui serait une sorte d'écho d'un passé assez récent, nous remarquons l'intérêt du musée, des galeries privées et des centres d'artistes pour l'art communautaire. Il est étonnant de constater qu'alors que ce type d'art prend forme dans la communauté et n'existe qu'avec et pour elle, l'institution traditionnelle s'y intéresse. Nous pensons ici, à titre d'exemple, à l'œuvre que de Groot a réalisée dans l'usine Cerruti en Italie avec les ouvrières et ouvriers. L'artiste a élaboré le projet alors qu'il était en résidence à la Fondation Pistoletto, puis des installations émanant du processus de création collective ont été présentées, entre autres, à la Galerie de l'UQAM. Est-ce à dire, qu'à l'ère néolibérale, alors qu'on se doit d'être inventif pour grossir les rangs des acheteurs de billets, ces instances cherchent, elles aussi, à attirer un tout autre public, comme elles l'ont fait en présentant *Folklore urbain* ou *La chambre nuptiale* ? Ou est-ce que l'institution traditionnelle muséifie cette nouvelle tendance tel qu'indiqué dans sa mission ? Veut-elle toujours assumer un rôle d'avant-garde ? Qu'est-ce qui éveille l'appétit de ces lieux et institutions de médiation artistique ? Des motivations humanistes, institutionnelles traditionnelles, ou purement économiques ? La réponse est probablement multiple. Ce qui est sûr, c'est que l'art communautaire est institutionnalisé à plusieurs degrés contrairement à ce que soutient Ève Lamoureux. Cette hypothèse est originale, car elle vise, dans un premier temps, à rejeter un mythe qui est en train de se former selon lequel l'art issu de l'idéologie de la démocratie culturelle serait uniquement médiatisé dans les milieux de vie, hors de l'institution et, en second lieu, à réfuter l'idée qu'il est porteur de changement social réel. Selon nous, les pratiques artistiques contemporaines relationnelles issues d'une fonction sociale émancipatrice présentées dans les musées, même si elles ont d'abord eu lieu dans les milieux de vie des participant-e-s, sont rattachées aux politiques culturelles et aux stratégies de démocratie culturelle au sein d'une société capitaliste qui les utilise pour donner une illusion d'émancipation. D'ailleurs, si ce n'est pas l'artiste qui initie le projet avec la collectivité, c'est un organisme communautaire institutionnalisé qui s'adresse à l'artiste afin qu'il réalise le projet avec la communauté. Dans aucun des cas, on en conviendra, le public lui-même n'initie le projet. Bref, ce nouveau public est une constante entre l'artiste, le musée et l'organisme communautaire. Autrement dit, les artistes s'adressent à des nouveaux publics que le musée cherche à intégrer sur le plan économique, suivant en cela les objectifs visés par la politique de démocratie culturelle

déjà programmée. Les artistes, groupes et projets retenus pour étayer cette hypothèse dans le cadre d'un éventuel post-doctorat sont, outre Raphaëlle de Groot, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Revolving museum, Combat paper project et Group Material (Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres) pour les États-Unis ; Engrenage noir, Action Terroriste Socialement Acceptable, Mathieu Beauséjour et Rebecca Belmore pour le Canada ; Passeurs de culture, Dominique Gonzalez-Foerster et Michel Séméniako pour la France ; Ruben Echevarria, Aguilar\ Echevarria pour Cuba; Alberto Carneiro, Vasco Araujo, Projet muséal *Serralves en fête* pour le Portugal ; Santiago Sierra, Gabriel Orozco et Laura Anderson Barbata pour le Mexique.

Une dernière avenue de recherche possible émanant de nos résultats de thèse concerne le programme intitulé *La culture en entreprise* mis sur pied par l'organisme Culture pour tous, qui est en charge, entre autres, des Journées de la culture. Ce programme invite les artistes à aller travailler dans les entreprises avec les employés, à faire de l'art pour répondre aux besoins de ceux-ci, ainsi qu'à ceux de l'entreprise. En d'autres termes, la visée prioritaire est la performance de l'entreprise. Une question se pose : si Pelletier et Trudeau ont eu l'intention d'instrumentaliser l'art et le travail de l'artiste à des fins de cohésion et de paix sociale, se peut-il que le programme *La culture en entreprise* en fasse autant ? Si nous répondons par l'affirmative, cette thèse permettrait alors de construire un pont entre les buts idéologiques insoupçonnés des programmes d'employabilité du passé et ceux du présent, et de nuancer les intentions des artistes humanistes qui œuvrent dans le cadre de ces nouvelles subventions. Mais, nous sommes tentée, à nouveau, d'avancer l'idée selon laquelle l'art communautaire ou tout autre type d'art participatif, quand il se fait en milieu de travail, est neutralisé dans ses nobles intentions humanitaires, comme ce fut le cas de la néo-avant-garde artistique politisée que nous venons d'étudier. Les nouvelles tendances humanistes contribuent elles aussi à la gestion de la paix sociale. La rédaction de cette thèse s'achève dans un contexte d'élections en Grèce, pays au bord de la banqueroute, de plans de redressement économique dans la zone Euro, en plein soulèvement des 99 %, des *Occupy*, pendant une grève étudiante québécoise en débâcle et judiciarisée voire réprimée qui prit fin avec les élections. C'est à se demander quelles sont les raisons qui motiveraient les gouvernements à financer des artistes qui travaillent comme médiateurs avec des communautés locales et en milieu prolétarien, comme des managers. Attendons de voir ce que le printemps érable nous apportera comme pistes de réponses et matière à penser. En somme, avec les résultats inédits de cette thèse,

nous espérons avoir contribué, un tant soit peu, à l'avancement des connaissances de la discipline de l'histoire de l'art et enrichi les études sur l'art québécois et canadien de la période contemporaine. Nous espérons également que la lumière faite sur le passé permette un nouvel éclairage sur le présent.

ILLUSTRATIONS

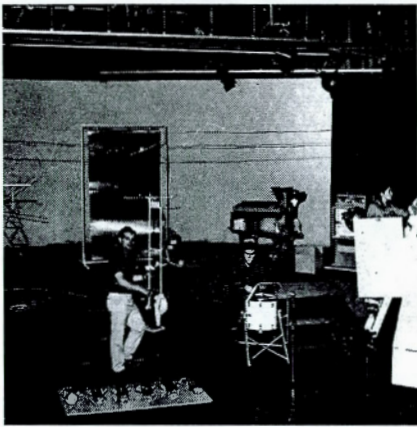


fig. 2.1

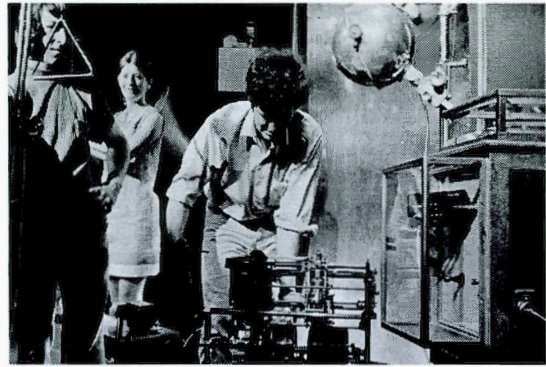


fig. 2.2

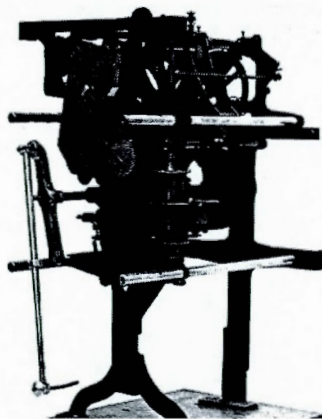


fig. 2.3



fig. 2.4



fig. 2.5



fig. 2.6

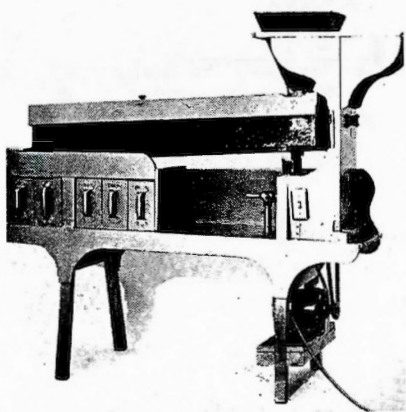


fig. 2.7



fig. 2.8

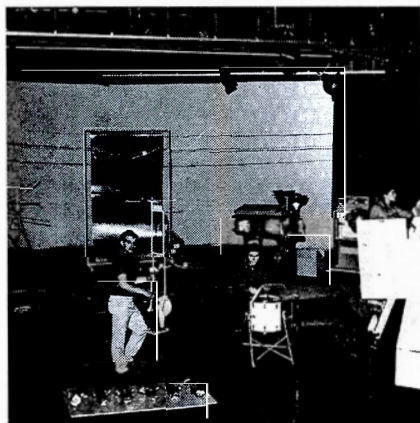


fig. 2.9 (a)

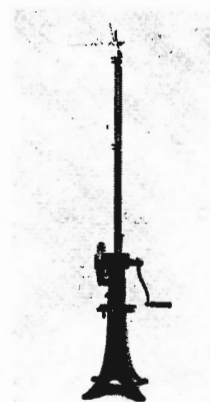


fig. 2.9 (b)

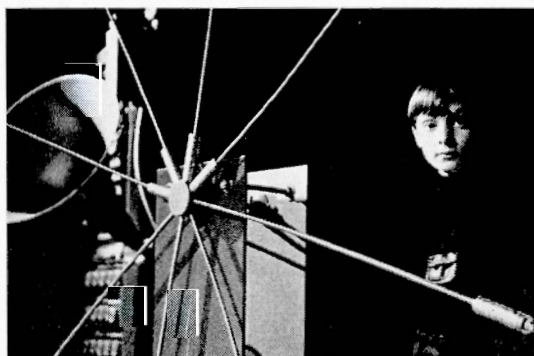


fig. 2.10

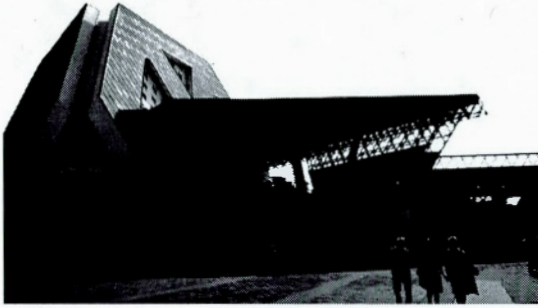


fig. 2.11



fig. 2.12

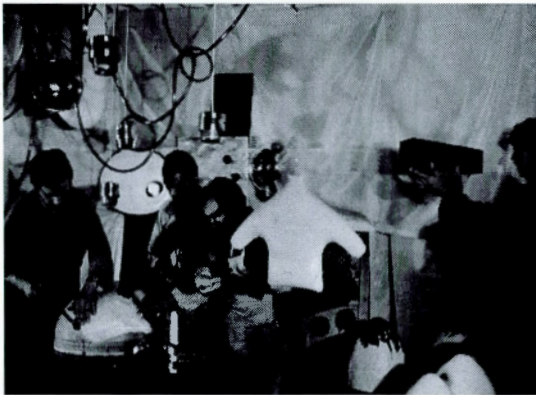


fig. 2.13 (a)



fig. 2.13 (b)

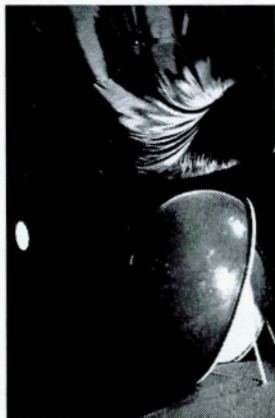


fig. 2.14

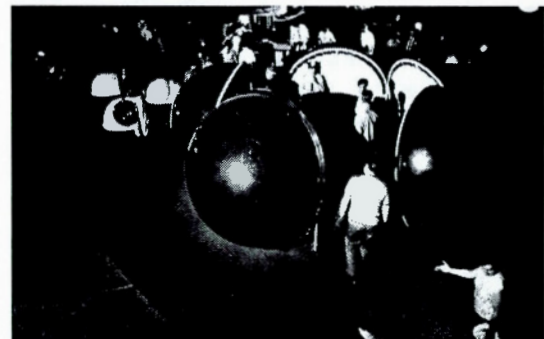


fig. 2.15



fig. 2.16



fig. 2.17

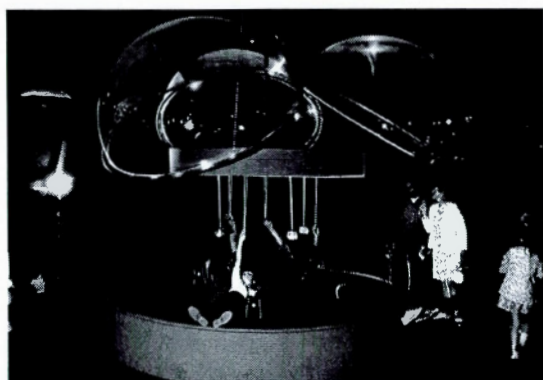


fig. 2.18



fig. 2.19



fig. 2.20

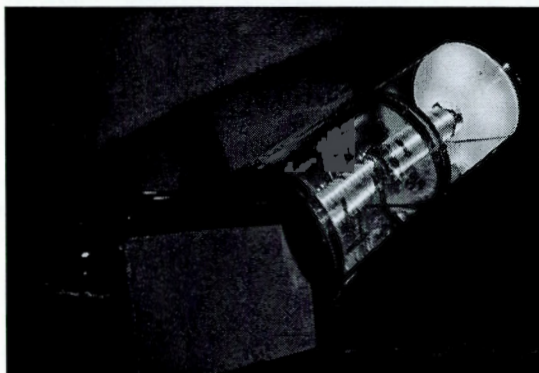


fig. 2.21



fig. 2.22

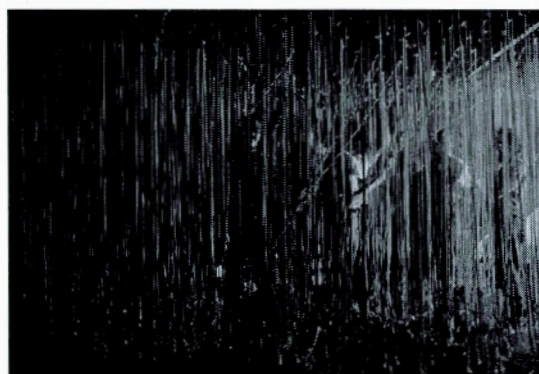


fig. 2.23



fig. 2.24



fig. 2.25

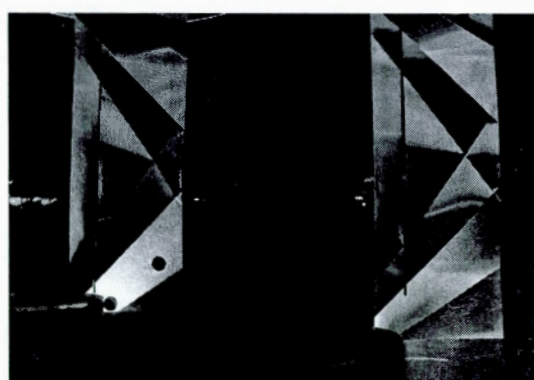


fig. 2.26

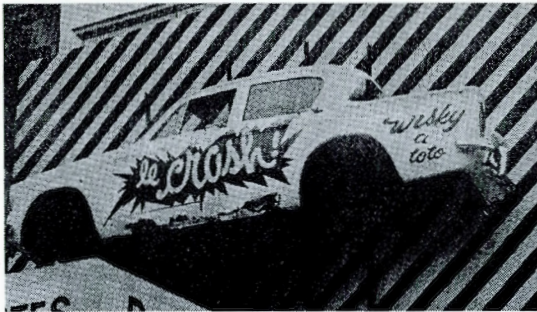


fig. 2.27



fig. 2.28



fig. 2.29



fig. 2.30



fig. 2.31



fig. 2.32



fig. 2.33

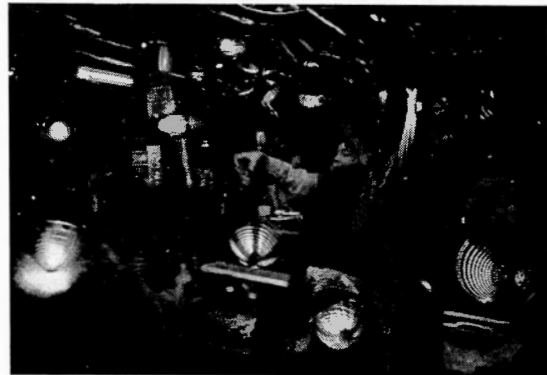


fig. 2.34

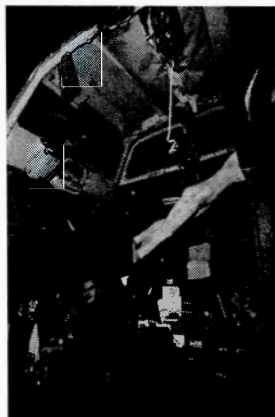


fig. 2.35



fig. 2.36

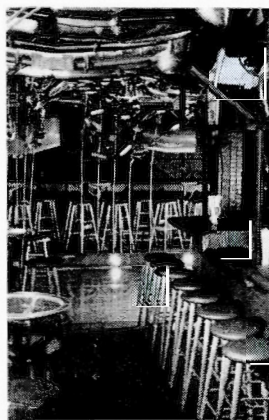


fig. 2.37



fig. 2.38



fig. 2.39



fig. 2.40



fig. 2.41



fig. 2.42



fig. 2.43



fig. 4.1



fig. 4.2



fig. 4.3



fig. 4.4

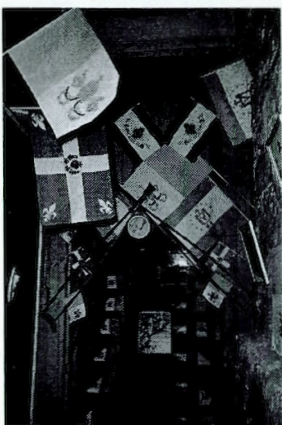


fig. 4.5



fig. 4.6



fig. 4.7

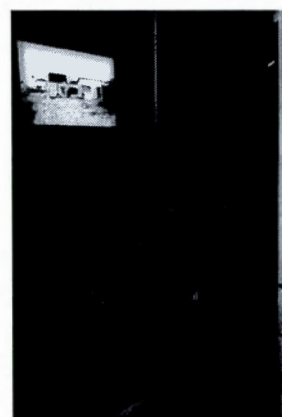


fig. 4.8

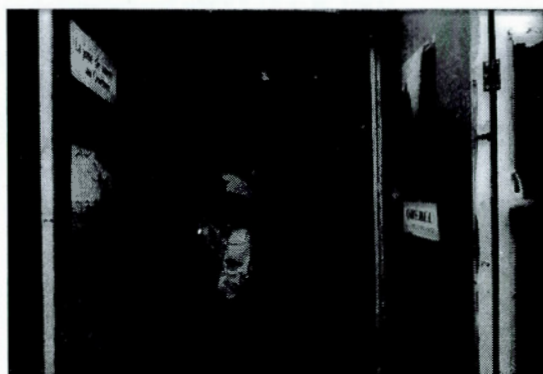


fig. 4.9

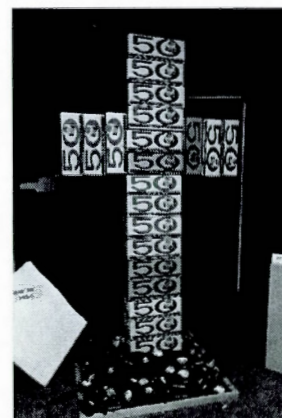


fig. 4.10



fig. 4.11



fig. 4.12

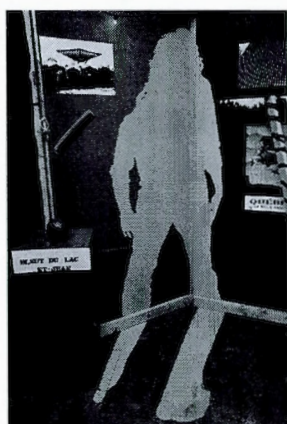


fig. 4.13



fig. 4.14



fig. 4.15



fig. 4.16



fig. 4.17

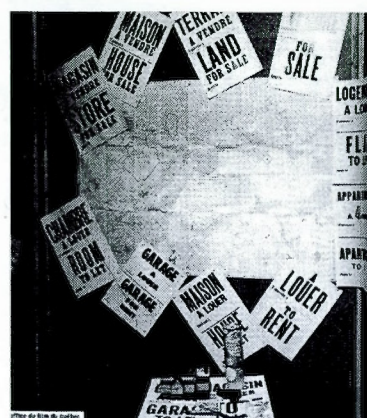


fig. 4.18



fig. 4.19



fig. 4.20



fig. 4.21



fig. 4.22



fig. 4.23

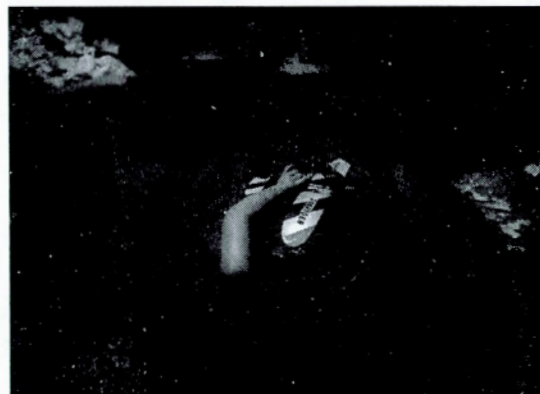


fig. 4.24



fig. 4.25



fig. 4.26

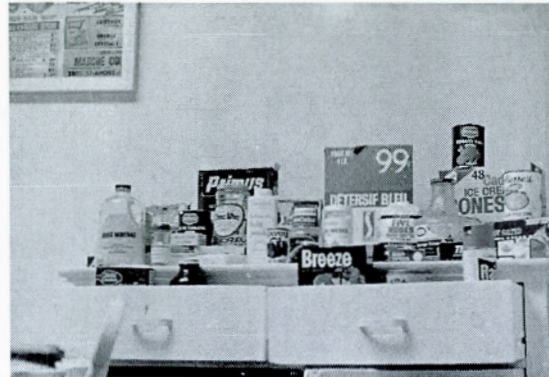


fig. 4.27



fig. 4.28



fig. 4.29



fig. 4.30



fig. 4.31



fig. 4.32 (a)

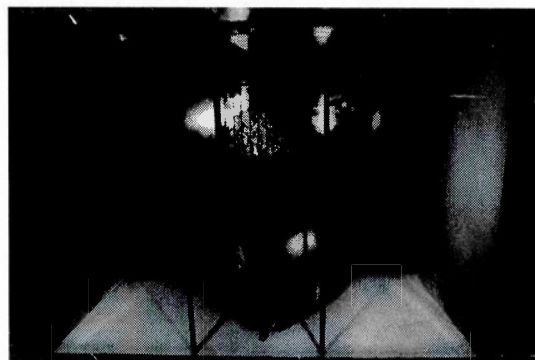


fig. 4.32 (b)



fig. 4.33



fig. 4.34

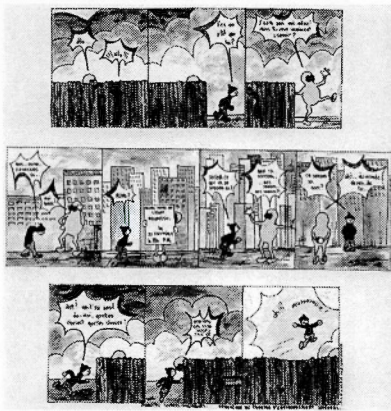


fig. 4.35



fig. 4.36

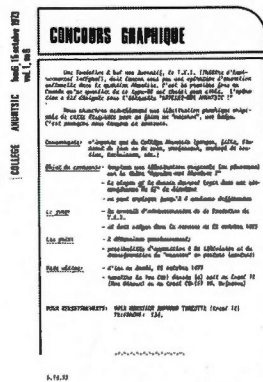


fig. 4.37

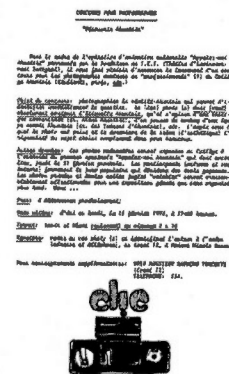


fig. 4.38

DÉCORATEURS
 "ARRÊTEZ-VOUS, AMMUSIC"
 OU EST LES DÉCORATEURS
 RICHARD C&C LE COMPTER
 RICHARD C&C LE COMPTER
 RICHARD C&C LE COMPTER
 ON A BUSTIN ET C&C, ENTREPRENEUR

SERVICE D'ANIMATION

GROUP D'ANIMATION, 1970-1971



fig. 4.40

fig. 4.39



fig. 4.41

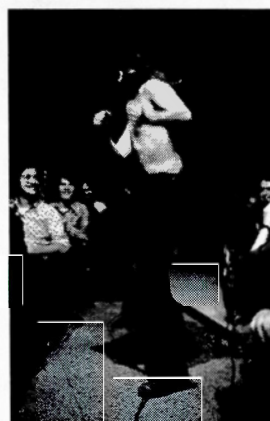


fig. 4.42



fig. 4.43

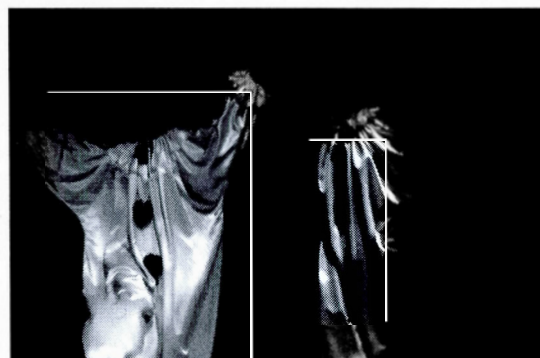


fig. 4.44



fig. 4.45



fig. 4.46

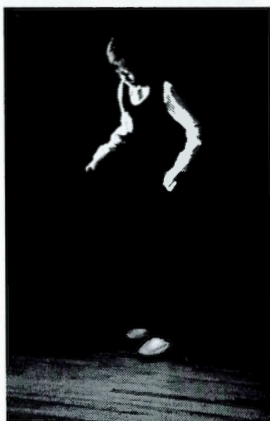


fig. 4.47



fig. 4.48



fig. 4.49



fig. 4.50

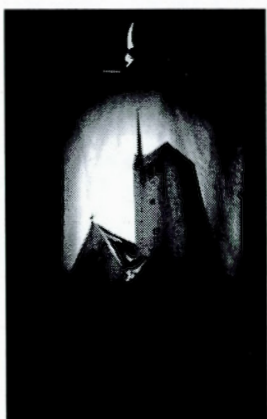


fig. 4.51



fig. 4.52



fig. 4.53



fig. 4.54



fig. 4.55

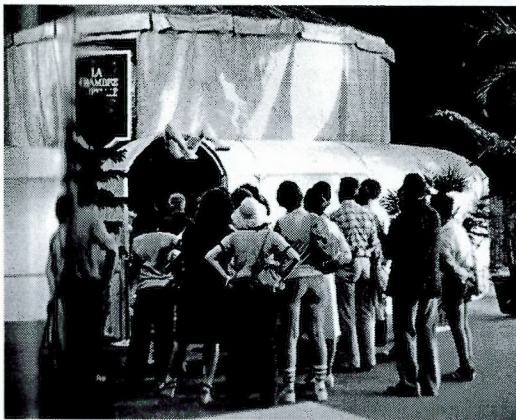


fig. 4.56

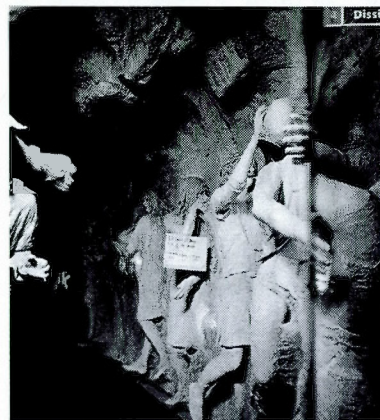


fig. 4.57



fig. 4.58



fig. 4.59



fig. 4.60

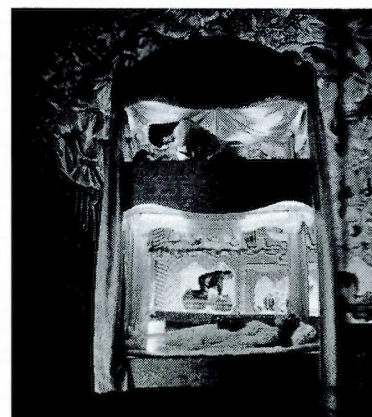


fig. 4.61



fig.4.62



fig. 4.63

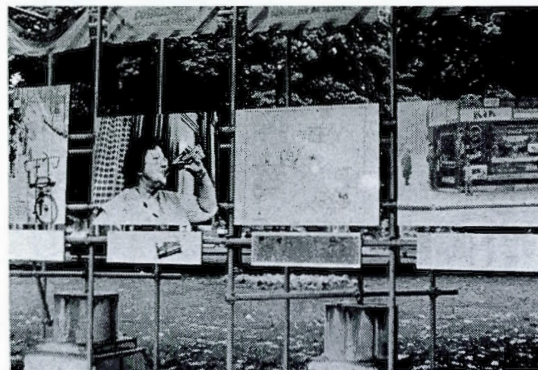


fig. 4.64

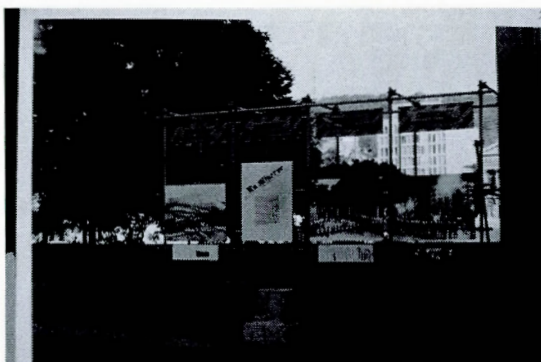


fig. 4.65



fig. 4.66

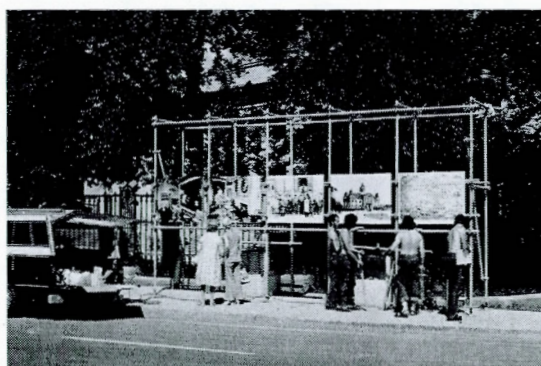


fig. 4.67



fig. 4.68

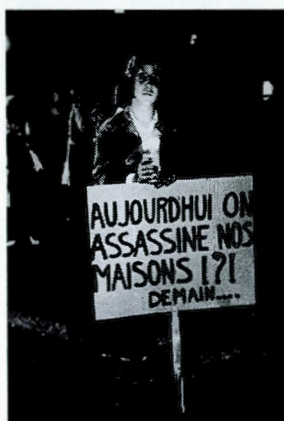


fig. 4.69



fig. 4.70



fig. 4.71



fig. 4.72



fig. 4.73



fig. 4.74



fig. 4.75



fig. 4.76



fig. 4.77

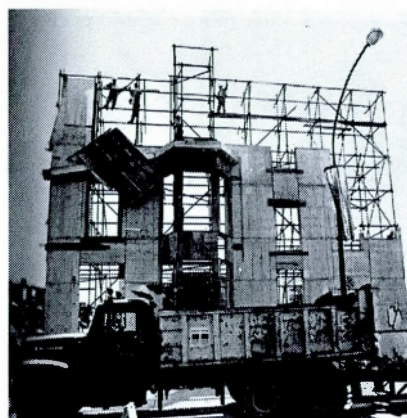


fig. 4.78

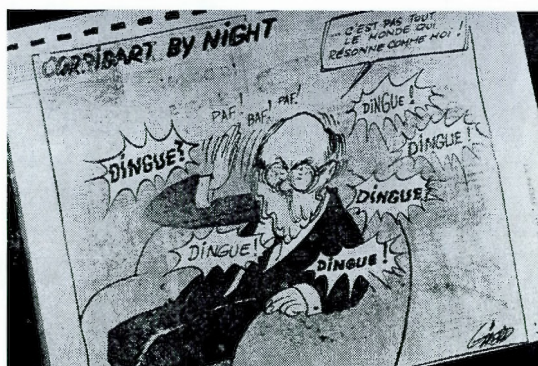


fig. 4.79

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Monographies

ADORNO, Theodor et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la raison. Raison et mystification des masses*, Paris, Gallimard, (1944) 2007.

AGACINSKI, Sylviane, *Le passeur de temps*, Paris, Seuil, 2000.

ALLAIRE, Serge, « Pop art, Montréal, P.Q. », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, L'éclatement du modernisme*, tome 2, Montréal, VLB, 1993, p. 149-217.

ANSEL, Pascale et Alain PESSIN, *Les non-publics. Les arts en réceptions*, tomes 1 et 2, Paris, L'Harmattan, 2004.

ARBOUR, Rose-Marie, « Art public et technologie : Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron, Irène Chiasson », dans Francine Couture, (dir.), *Technologies et art québécois. 1965-1970*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, 1987, p. 43-66.

ANDREOLI-DE-VILLERS, Jean-Pierre, *Le premier manifeste du futurisme*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986.

BECKER, H. S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BELLAVANCE, Guy, « Présentation. La démocratisation et après », dans Guy Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle. Deux logiques d'action publique*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 11-43.

BELLAVANCE, Guy, « Institution artistique et système public au Québec 1960-1980. Des beaux-arts visuels, le temps des arts plastiques », dans Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry (dir.), *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, Fides / Musée d'art contemporain de Montréal / Musée de la civilisation, 1999, p. 228-248.

BENJAMIN, Walter, « Thèses sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, « Folio essais », (1940) 2000.

BERGSON, Henri, « Le rire. Essai sur la signification du comique », dans *Œuvres*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977.

BOURDIEU, Pierre et Loïc WACQUANT, « La logique des champs », dans *Réponses pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 71-90.

BOURDIEU, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, n° 246, novembre 1961, p. 865-906.

BOURDIEU, Pierre, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Les éditions de Minuit, p. 113-120.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (1974).

CHARBONNEAU, François, « Folklore Urbain », dans Yves Robillard, *Québec Underground 1962-1972*, Tome 2, Montréal, Média, 1972, p. 322.

CHARNEY, Melvin, « La ville en transparence », dans *Melvin Charney. Parcours. De la réinvention / About Reinvention*, Caen, FRAC Basse-Normandie, 1998, p. 25-54.

COUTURE, Francine et Suzanne LEMERISE, *L'artiste et le pouvoir : 1968-1969*, Montréal, Groupe de recherche en administration de l'art, UQAM, 1975.

COUTURE, Francine, « La machine, un nouveau modèle ? », dans Francine Couture (dir.), *Technologies et art québécois 1965-1970*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, printemps 1988, p. 7-36.

COUTURE, Francine, « L'idée de novation dans la critique de l'art hebdomadaire », dans Francine Couture (dir.), *Mises en scènes de l'avant-garde*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, 1987, p. 9-22.

COUTURE, Francine (dir.) et al., *Les arts au Québec et les années 60*, Montréal, Triptyque, 1991.

COUTURE, Francine (dir.) et al., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, tome I, Montréal, VLB, 1993, 347.

COUTURE, Francine (dir.) et al., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, tome 2, Montréal, VLB, 1993.

COUTURE, Francine et Suzanne LEMERISE, « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques » dans *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, Québec, Éditions Saint-Martin, 1992, p. 77-94.

COUTURE, Francine, « Projet politique, projet artistique », dans Jean-François LÉONARD (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1988, p. 151-157.

COUTURE, Francine, « Expositions collectives et Montréalisation de l'art contemporain », dans Francine Couture et al., *Exposer l'art contemporain au Québec, Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 55-98.

Collectif, *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal, FIDES / Musée d'art contemporain de Montréal / Musée de la civilisation, 1999.

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan / Communication, 1999.

DEMERS, Jeanne et Line MCMURRAY, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Québec, Éditions du Préambule, 1986.

DUGUAY, Raoul, « Jean-Paul Mousseau : La thérapie à Gogo », *Musiques du Kébèk*, Montréal, Éditions du jour, 1971, p. 135-143.

DOYON, Carol, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !*, Québec, Éditions Trois, Collection « Vedute », 1991.

FISHER, Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977.

FLEURY, Laurent, « L'invention de la notion de non-public », dans Pascale ANSEL et Alain PESSIN, *Les non-publics. Les arts en réceptions*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 53-82.

FOSTER, Hal, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, Paris, La Lettre volée, 2005.

FOURNIER, Marcel, « G.-É. Lapalme : culture et politique », dans Jean-François Léonard (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1988, p. 159-166.

FOURNIER, Marcel, « Table ronde sur la culture », dans Jean-François Léonard (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1988, p. 179-181.

FRÉGAULT, Guy, *Chroniques des années perdues*, Ottawa, Leméac, 1976.

GAGNON, François-Marc, *André Fournelle. Sculpteur*, Montréal, Association des sculpteurs du Québec / Quebec sculptors' association, 1970.

GAGNON, Lise, « Portrait de groupes, portrait d'artistes et portrait de femmes », dans Francine Couture (dir.), *Mises en scène de l'avant-garde*, Montréal, Cahiers du département d'histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal, 1987, p. 71-75.

GERMAIN, Annick et Damaris ROSE, *Montreal, The Quest for a Metropolis*, New York, John Wiley and Sons, 2000.

GOW, James Iain, *Histoire de l'administration publique québécoise 1867-1970*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986.

HABERMAS, Jünger, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, (1962)1988.

HARPER, J. Russell, *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966.

HEGEWISH, Katharina et Klüser BERND (dir.), *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.

HENNION, Antoine, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, 1993.

HUELSENBECK, Richard, *En avant DADA, une histoire du dadaïsme*, Paris, Presses du réel, 2000.

KITTSOON, Arthur, *The saga of Sherbrooke street. Yesterday and Today*, Québec, Éditions Marquis, 1949.

KOENIG, Freddy, « Les Jeux olympiques », dans Edouard Seidler et al., *Le grand livre des Jeux olympiques*, Montréal, Calmann-Lévy, 1976, p. 65-67.

LACERENZA, Sabine, « L'émergence du "non-public" comme problème public », dans Pascale ANSEL et Alain PESSIN, *Les non-publics. Les arts en réceptions*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 37-52.

JEANSON, Francis, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

LAMOUREUX, Ève, *Art et politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009.

LAPALME, Georges-Émile, *Le vent de l'oubli, Mémoires*, tome 2, Ottawa, Leméac, 1970.

LEFEBVRE, Henri, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

LOUBIER, Patrice et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.

LOUKAITOU-SIDERIS, Anastasia et Renia EHRENFUCHT, *Sidewalks. Conflict and Negotiation over Public Space*, Massachusetts, MIT Press, 2009.

MARCUSE, Herbert, *La fin de l'utopie*, Paris, Neuchâtel, Delachaux, Éditions du Seuil, 1968.

MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, traduction de Monique Wittig, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

MARCUSE, Herbert, *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, traduit de l'anglais par Jean-Baptiste Grasset, Paris, Denoël/Gonthier, « Médiations », 1972.

MASSET, Pierre, *La pensée de Marcuse*, Toulouse, Édouard Privat Éditeur, 1969.

MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN, *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 2002.

MILLET, Catherine, *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006 (1997).

MORISSET, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada Français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France – l'Encyclopédie du Canada français, 1960.

MORISSET, Gérard, *Peintres et tableaux (1898-1970)*, Québec, Éditions du Chevalet, 1936-1937.

MOUCHTOURIS, Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

NEGT, Oskar, *L'espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007.

PANNETON, Jean-Charles, *Georges-Émile Lapalme. Précurseur de la Révolution tranquille*, Montréal, VLB, 2000.

PELLETIER, Gérard, *Autobiographie, Les années d'impatience, 1950-1960*, Montréal, Stanké, 1983.

PELLETIER, Gérard, *Autobiographie, L'aventure du pouvoir, 1967-1975*, Montréal, Stanké, 1992.

POPPER, Frank, *L'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars Éditeur, 1970.

POPPER, Frank, *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980 (1975).

ROBILLARD, Yves et al., *Québec underground 1962-1972*, 3 t., Montréal, Médiart, 1973.

ROBILLARD, Yves, *Vous êtes tous des créateurs ou le mythe de l'art*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998.

ROBILLARD, Yves et associés, *Le Quartz d'Uranus, 1971-1987*, Fonds d'archives Yves Robillard, UQAM, 2010.

ROBILLARD, Yves, « La politique culturelle au début des années 1960 », dans Jean-François Léonard (dir.), *Georges-Émile Lapalme. Les leaders du Québec contemporain*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1988, p. 169-172.

ROY, Michel, *Art progressiste. Intégration et/ou subvention : Montréal 1975-1980*, Mémoire de maîtrise, UQAM, 1987.

ROY, Michel, « Artiste et société : Professionnalisation ou action politique », dans Francine Couture (dir.), *L'éclatement du modernisme, tome 2 : Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, Montréal, VLB, 1997, p. 337-419.

ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

SAINT-PIERRE, Marcel, « A Quebec art scenic tour and his "contradictions itinéraires" », dans *Québec Underground 1962-1972*, tome 2, Montréal, Média, 1972, p. 448-471.

SAINT-PIERRE, Marcel, « Du ton et de la couleur locale d'une décennie, 1966-1976 », dans *Le monde selon Graff*, Montréal, Graff, 1987, p. 539-550.

SAINT-PIERRE, Marcel, « Les arts en spectacle », dans Francine Couture (dir.) et al., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, tome 1, Montréal, VLB, 1993, p. 15-147.

SANSFAÇON, Jean-Robert et Louise VANDELAC, *Le programme cool d'un gouvernement too much. Perspectives Jeunesse. Une analyse critique des politiques jeunesse et des programmes communautaires fédéraux*, Montréal, Agence de presse libre du Québec, 1972.

SANTERRE, Lise, « La démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans Guy Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle. Deux logiques d'action publique*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 47-63.

SCHECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008 (1967).

SIOUI DURAND, Guy, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Éditions Intervention, 1997.

SIOUI DURAND, Guy, « Les déterritorialisations de l'installation », dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton (dir.), *L'installation, pistes et territoires*, Montréal, Centre d'artistes SKOL, 1997, p. 55-74.

SMITH, MacKay L., *La rue Sherbrooke de Montréal : La colonne vertébrale de la ville*, Montréal, Infinite Books, 2006.

SZEEMAN, Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996.

TRÉPANIÉ, Esther, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art : Montréal 1918-1938 », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2007.

TRUDEAU, Pierre Elliott, *Mémoire politiques*, Montréal, Le jour éditeur, 1993.

URFALINO, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004.

VACHER, Laurent-Michel, *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, Montréal, L'Aurore, 1975.

WALDBERG, Patrick, *Dada, la fonction du refus*, Paris, La Différence, 1999.

ZUZANEK, Jiri, « Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle : un débat enterré ? », dans Augustin Girard et Sabine Didelot (dir.), *Économie et culture. Culture en devenir et volonté publique*, vol. II, 4^e Conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, 12-14 mai 1986, p. 49-56.

Périodiques

Anonyme, « Initiatives locales », *Médiart*, vol. 1, n° 3, février 1972, p. E1.

Anonyme, « Initiatives locales. On est pas mal mêlé », *Médiart*, vol. 1, n° 7, juin 1972, p. F3.

BRISSENET, Michel, « Les fondements philosophiques de la contre-culture », dans *La contre-culture ou la culture révolutionnaire*, Chroniques, n° 18-19, juin-juillet 1976, p. 35-36.

BÜRGER, Peter, « Fin de l'avant-garde ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiver 1999, p. 15-21.

CAREL, Ivan, « L'Expo et la jeunesse », dans Robert Comeau (dir.), *Expo 67, quarante ans plus tard*, Montréal, Lux, « Bulletin d'histoire politique », vol. 17, n° 1, automne 2008, p. 101-112.

COUTURE, Francine, Marcel SAINT-PIERRE et François CHARBONNEAU, « Question de réalisme », *Chroniques*, n° 20-21 (été), 1976, p. 46-104, et suite n° 22-23 (décembre-janvier), 1976-1977, p. 60-108.

DEBORD, Guy, *Bulletin de l'Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958.

DEBORD, Guy « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, Paris, n° 2, décembre 1958, p. 19.

DEMERS, Maurice, « Le théâtre d'environnement intégral. Une expérience de théâtre régénéré », *Forces*, Hydro-Québec, n° 20, 1972, p. 26-40.

DEMERS, Maurice, « Maurice Demers et l'homme nouveau », *Mediart*, n° 18, automne 1973, p. 16-17.

DEMERS, Maurice, « Des machines-sculptures propulsées dans des environnements humains », *Espace*, vol. 7, n° 8, printemps 1991, p. 10-13.

DEMERS, Maurice, « L'environnement interactif, ou s'entourer de son être en devenir », *Espace*, n° 17, automne 1991, p. 35-37.

DE ROUSSAN, Jacques, « La planète future de Maurice Demers », *Vie des arts*, n° 51, été 1968, p. 72-73.

DUCHASTEL, Jules, « Mainmise : la nouvelle culture en dehors de la lutte des classes ? », dans *La contre-culture ou la culture révolutionnaire*, Chroniques, n° 18-19, juin-juillet 1976, p. 54-65.

G. BOURASSA, André, « Jean-Paul Mousseau : pour un nouvel espace scénique », *Études françaises*, vol. 34, n° 2, 1998, p. 132.

JASMIN, Claude, « Apollo variétés : faire voir », *Point de mire*, 4 septembre 1971, non paginé.

LACHAPELLE, Louise, « Le mariage, une "chambre nuptiale" ou mortuaire », *Châtelaine*, nov. 1975.

JACOB, Louis, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », dans *Sociologie et société*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 125-150.

LAROCQUE, Pierre-A., « Le théâtre d'environnement intégral au Québec », entretien avec Maurice Demers, *Cahiers du théâtre Jeu*, n° 20, 1981, p. 67.

POPPER, Frank, « L'art non-contemplatif », *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, automne 1982, n° 8, p. 13-27.

ROBILLARD, Yves, « Sculpture-Québec », *Vie des Arts*, n° 54, printemps 1969, p. 47.

ROBILLARD, Yves, Gilles Hénault, Normand Thériault, Guido Molinari, Ronald Richard, Luc Béland et Raymond Charland (participants), René Blouin et Lyse Levasseur (recueillent les propos), « L'underground se débat », *Médiart*, avril-mai 1973, p. 3-6.

ROBILLARD, Yves, « Introduction Art et Anti-art », *Médiart*, vol. 1, n° 1, juin 1971, p. 3.

ROBILLARD, Yves, « La chambre nuptiale de Francine Larivée », *Vie des Arts*, n° 89, 1977, p. 25.

RICHARD, Ronald, « De la sculpture-objet-bébelle vers la construction de situations : prolégomènes à l'établissement d'un folklore urbain? », *Médiart*, vol. 1, n° 1, juin 1971, p. 9.

THÉRIAULT, Normand, « Canada. Trajectoires 1973 », n° 16, avril-mai 1973, *Médiart*, p. 28-29.

TURGEON, Pierre, « Le happening permanent. Une chambre de torture thérapeutique. Exemple : le Cercle Électrique de Québec », *Perspectives*, 1970.

VALCOURT, Serge, « Le livre rouge : Pour l'évolution de la culture québécoise », *Propos d'art*, vol. 1, n° 5, 13 nov. 1976, p. 1-2.

WARREN, Jean-Philippe (dir.), *Quinze ans d'histoire politique*, Montréal, Lux éditeur, « Bulletin d'histoire politique », 2008.

Articles de presse

Anonyme, « La Mousse à gogo, un cabaret unique dans le monde », *Le cabaret*, 1966, non paginé.

Anonyme, « Événement 21-24 à Acton Vale », *La Presse*, juin 1968, p. 28.

Anonyme, « Scandale à la Comédie-Canadienne, Gérard Poirier proclame sa conversion », *La Semaine*, 1969, p. 6.

Anonyme, « Le monde de demain à Terre des Hommes », *Le Journal de Montréal*, samedi, 2 août 1969, non paginé.

Anonyme, « Quand le théâtre se fait vie », *Sept jours*, 28 février 1970, non paginé.

Anonyme, « Apprentissage », *Le Soleil*, 13 septembre 1971, non paginé.

Anonyme, « L'art au service d'une prise de conscience : le théâtre d'environnement de Maurice Demers », *Dimanche Matin*, 22 février 1970, p. 84.

Anonyme, « Appelez-moi Ahuntsic, la place des arts hors de la Place-des-arts, des Universités hors l'Université », *Forum*, Université de Montréal, 1^{er} février 1974, p. 8.

Anonyme, « Appelez-moi Ahuntsic », *La Presse*, mercredi 5 décembre 1973, p. E 19.

Anonyme, « Appelez-moi Ahuntsic », *Le courrier métropolitain*, 12 décembre 1973, non paginé.

Anonyme, « Les mondes parallèles », *La Presse*, 2 août 1969, non paginé.

Anonyme, « Corridart : L'Allier paiera les poursuites », *Le Jour*, 6 août 1976.

Anonyme, « La chambre nuptiale », *La Presse*, 1976, p. E18.

Anonyme, « À visiter au Carrefour Laval en septembre. La chambre nuptiale : Serez-vous pour ou contre ? », *Laval Express*, 1976, p. 21.

Anonyme, « L'Allier à la ville : "Que l'on ramène Corridart" », *La Presse*, 15 juillet 1976.

Anonyme, « L'Allier somme la ville de Montréal de remettre Corridart en place », *Le Jour*, 15 juillet 1976.

Anonyme, « Les trente ans des Événements 21-24 de 1968 », *La pensée de Bagot*, 3 mai 1998.

BÉLAIR, Michel, « L'Amour humain », *Le Devoir*, 27 mai 1970, non-paginé.

BERGERON, Annie, « Dans l'Amour humain de Maurice Demers, une carmélite, une femme séparée, un détenu, un orphelin et un couple marié se confessent », *Québec-Press*, 3 mai 1970, non paginé.

BERGERON, Annie, « "Le monde ouvrier" un spectacle d'environnement où les spectateurs peuvent gueuler à leur guise », *Québec-Press*, 22 février 1970, p. 19A.

BERTHIAUME, Christiane, « Les mondes parallèles : un environnement de Maurice Demers à Terre des Hommes », *La Presse*, août 1969, non paginé.

CHALVIN, Solange, « Une expérience de *conscientisation* des citoyens-ouvriers du Plateau Mont-Royal », *Le Devoir*, vendredi 20 février 1970, p. 11.

CHALVIN, Solange, « Une expérience de conscientisation. L'amour humain est-il encore possible dans le zoo des villes? », *Le Devoir*, 22 mai 1970, non paginé.

CREVIER, Gilles, « Québec scenic tour », *La Patrie*, 4 juillet 1971.

DAIGNEAULT, Claude, « Mousseau et la conscience du moment présent dans l'art », *Le Soleil*, 1967.

DAGENAIS, Angèle, « À visiter à pied, à cheval ou en voiture », *Le Devoir*, samedi 10 juillet, 1976.

DESJARDINS, Noëlla, « Et maintenant, le décor de science-fiction », *La Presse*, 20 avril 1968, p. 24-26.

DEMERS, Maurice, « Réflexions sur le théâtre d'environnement », *Le Devoir*, samedi 9 janvier 1971, p. 17.

DEMERS, Maurice, et André Moreau, « La conquête de l'environnement », *Le Devoir*, samedi 17 juillet 1971, p. 15.

DEMERS, Maurice, et André Moreau, « Le théâtre d'environnement. Forger la panique par un outil de désaliénation », *Le Devoir*, samedi 25 septembre 1971, non paginé.

DEMERS, Maurice, « L'art, axe central de la culture. Du pouvoir de l'artiste dans l'avènement de notre destinée », *Le Devoir*, samedi 18 janvier, 1992, p. B8.

GAGNON, Martha, « L'Allier au procès sur *Corridart*. Un politicien ne peut pas modifier ou enlever une exposition d'art », *La Presse*, 23 janvier 1981.

GAUTHIER, Claire, « Une autopsie de la Chambre nuptiale », *L'UQÀM*, 1979, p. 4.

GAUTHIER, Robert, « Le peintre Jean-Paul Mousseau. De la spatule à la spacthèque », *La Presse*, octobre 1966, p. 28.

GERMAIN, Jean-Claude, « Dans une discothèque, on devient soi-même; qui êtes-vous ? », *Le Petit Journal*, janvier 1967.

GIRARD, Maurice, « Fernande Saint-Martin témoigne de la valeur de *Corridart* », *Le Soleil*, samedi 11 octobre 1980.

GRAVEL, Claire, « Nos artistes vivent dans un ghetto », *Le Devoir*, 8 novembre 1988, p. 11.

Groupe Déclit, « Manifeste-agi, Place à l'orgasme », *Le Quartier Latin*, 7 janvier 1969.

JASMIN, Jean-Claude, « Des hippies envahissent l'église durant un office religieux, Chahut à Notre-Dame », *Montréal Matin*, novembre 1968, p. 11.

LACHANCE-HANDFIELD, Micheline, « Salon Apollo variétés », *Québec-Press*, 22 août 1971, non paginé.

LAMY, Laurent, « La Mousse Spachèque, rue Crescent », *Le Devoir*, septembre 1966.

L.F., « Appelez-moi Ahuntsic, La place des arts hors de la Place-des-arts, des Universités hors l'Université », *Forum*, Université de Montréal, 1^{er} février 1974, p. 8.

LAURENDEAU, Marc, « Affaire Corridart. Une décision insensible à la contre-culture et qui privilégie l'art élitiste », *La Presse*, 23 mai 1981, p. A7.

LEMOYNE, Serge, « Évènement 21-24, Les fêtes de la Saint-Jean Baptiste à Acton Vale », *La pensée de Bagot et de la région*, 20 juin 1968.

LEPAGE, Jocelyne, « Serge Lemoyne, un héraut moderne. L'université, ça ne vaut pas la télé ! » *La Presse*, 3 décembre 1988, p. D3.

MAITRE, Manuel, « Une chaîne de Mousse-Spachèques couvrira bientôt tout le Canada », *La Patrie*, février 1968, p. 8.

MARCOTTE, Gilles, « Serge Lemoyne. Le provocateur provoqué », *Voir*, vol. 2, n^o 48, 3-9 novembre 1988.

MORIN, Dollard, « Ahuntcirque : une fête théâtrale pour tous », *La Presse*, jeudi 13 juin 1974, p. D3.

PERREAULT, Luc, « Spectacle global inspiré de l'Expo 67 », *La Presse*, 4 février 1968.

ROBERGE, François, « Des jouets pour "enfants adultes" », *Sept jours*, 6 septembre 1969, p. 28.

ROBILLARD, Yves, « Avez-vous déjà rêvé de jouer du drumadère ? », *La Presse*, 23 juin 1967.

ROBILLARD, Yves, « Pour transformer en plaisir les moyens techniques », *La Presse*, 1^{er} juillet 1967.

ROBILLARD, Yves, « Une sculpture qui englobe le spectateur », *La Presse*, 15 juin 1967, non paginé.

ROBILLARD, Yves, « Mousseau, discothèques et lieux multiples », *La Presse*, 8 septembre 1967.

ROBILLARD, Yves, « Du courage, est-ce trop demander à un jury... ? », *Le jour*, mars 1977, p. 36-37.

ROBILLARD, Yves, « La chambre nuptiale, une œuvre d'animation », *Le Jour*, 1977, p. 28.

SARRAZIN, Guy, « La planète devient un jeu merveilleux avec un sculpteur », *Dimanche matin*, 17 mars 1968, non-paginé.

SAUMART, Ingrid, « Un spectacle *manifestation-participation* », *La Presse*, 26 février 1970, p. 25.

SAUMART, Ingrid, « Francine Larivée et sa sculpture habitée », *La Presse*, 1975.

TASSÉ, Louise, « Qu'est-ce qu'un environnement ? Paul Demers nous le dit au Pavillon de l'Insolite », *La Patrie*, 10 août 1969, non paginé.

THE FABULOUS ROCKETS, Communiqué de presse, « Québec Scenic Tour », *Réseau*, 14 juillet 1971, non paginé.

THÉRIAULT, Normand, « De nouvelles machines à percevoir », *La Presse*, 2 août 1969, p. 30.

THÉRIAULT, Normand, « L'art de l'événement », *La Presse*, 7 septembre 1968.

THÉRIAULT, Normand, « L'énigme de la rue Saint-Denis », *La Presse*, février 1971, non paginé.

THÉRIAULT, Normand, « Canada. Trajectoires 1973 », *Médiart*, n° 16, avril-mai 1973, p. 28-29.

TOUPIN, Gilles, « Gens de partout, Ahuntsic vous attend ! », *La Presse*, 21 février 1974, p. C2.

TOUPIN, Gilles, « Il est interdit d'afficher », *La Presse*, 24 juillet, 1976, p. G6.

TREMBLAY, Gisèle, « Appelez-moi Ahuntsic, le Théâtre d'Environnement Intégral rides again », *Le Devoir*, 22 décembre 1973, p. 19.

TURGEON, Pierre, « Le happening permanent. Une chambre de torture thérapeutique. Exemple : le Cercle Électrique de Québec », *Perspectives*, 1970.

VERMETTE, Diane, « L'Empereur ferme ses portes... et le Crash apparaît », *Télé-Radiomonde*, 12 août 1967, p. 16.

VIAU, René, « Melvin Charney et ses images architecturales », *Le Devoir*, 29 octobre 1979.

VIAU, René, « Serge Lemoyne : dix ans de bleu, blanc, rouge », *Le Devoir*, 13 septembre 1988.

VILAR, Jean, « Avant de songer à attirer les travailleurs au théâtre, le théâtre devra se rendre à eux », *Québec-Presse*, 15 mars 1970, p. 16A.

Mémoires et thèses

AUBIN, Jocelyne, *La chambre nuptiale*, Mémoire de maîtrise en études des arts, Université Concordia, 1994.

BRADETTE BRASSARD, Judithe, *Jean-Paul Mousseau artiste public : étude de la station de métro Peel, de l'église Saint-Maurice-de-Duvernay et de la Mousse Spachèque de Montréal*, Mémoire de maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 2008.

DESBIENS, Jacques, *Les mécanismes trompeurs de l'illusionnisme dans les arts visuels et les arts de spectacles : l'alternance réel/fiction dans le processus de représentation illusionniste et son impact social*, Mémoire de maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 1987.

GAUVIN, Kim Louise, *Corridart revisited, Excavating the remains*, Mémoire de maîtrise en études des arts, Université Concordia, 1996.

HYMAN, Harold, *L'idée d'un ministère des Affaires culturelles du Québec des origines à 1966*, Mémoire de maîtrise en Histoire, Université de Montréal, 1989.

Rapports d'enquête gouvernementaux, Rapports des associations d'artistes et Politiques culturelles

Anonyme, Répertoire d'architecture traditionnelle de la communauté urbaine de Montréal. Architecture domestique. Les résidences, Montréal, Communauté urbaine de Montréal, 1987.

COHEN, Andrew et al., Groupe de travail chargé de l'évaluation des programmes d'été. Secrétariat d'État. Février 1972, Ottawa, Gouvernement du Canada, 1972.

Commission d'enquête sur l'enseignement des arts et Marcel Rioux, Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec. Rapport Rioux, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1969.

FRÉGAULT, Guy, « Bilan provisoire – septembre 1975 », dans Jean-Paul L'Allier, Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre blanc, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1976, p. 53-62.

Gouvernement du Québec, Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec, année 1965-66, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Jean-Noël Tremblay, Québec, Gouvernement du Québec, 1966.

Gouvernement du Québec, Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'exercice se terminant le 31 mars 1965, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Pierre Laporte, Québec, Gouvernement du Québec, 1965.

Gouvernement du Québec, Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec, année 1966-67, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Jean-Noël Tremblay, Québec, Gouvernement du Québec, 1967.

Gouvernement du Québec, Rapport du ministère des Affaires culturelles du Québec, année 1966-68, par le sous-ministre Guy Frégault pour le ministre Jean-Noël Tremblay, Québec, Gouvernement du Québec, 1968.

Gouvernement du Canada, Citizen's Participation in Non-work Activities, vol. 1, Ottawa, Department of Secretary of State, 1974.

L'ALLIER, Jean-Paul, Pour l'évolution de la politique culturelle. Document de travail, Livre blanc, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1976.

LAPALME, George-Émile, Pour une politique, Québec, VLB, 1988 (manuscrit de 1959).

LAPORTE, Pierre, Livre blanc, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1965.

LAURIN, Camille, La politique québécoise du développement culturel, Livre blanc, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978.

MARCHAND, D., Programme détaillé de rénovation Place Desjardins, Service d'urbanisme, Ville de Montréal, août 1970.

TRIBUNAL DE LA CULTURE, Rapport du Tribunal de la culture, revue Liberté, n° 101, décembre 1975.

SECRÉTARIAT D'ÉTAT, Opportunities for youth, projects funded by the federal government's Opportunities for Youth program in 1971. Perspectives-jeunesse, réper-

toire des projets subventionnés dans le cadre du programme fédéral Perspectives-Jeunesse en 1971, Ottawa, Dept. of the Secretary of State, 1972.

Dictionnaires et encyclopédies

Bibliothèque de la Législature, *Répertoire des parlementaires québécois, 1867-1978*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1980.

DESCHÊNES, Gaston, *Dictionnaire des parlementaires québécois, 1792-1992*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.

HARRIS, Robert, « Art in Canada and the Maritime Provinces », dans *Canada, An Encyclopedia of the Country*, Toronto, J. C. Hopkins ed., 1898, p. 353-359.

SHERWOOD, W. A., « The National aspect of Canadian Art », dans *Canada, An Encyclopedia of the Country*, Toronto, J. C. Hopkins ed., 1898, p. 366-370.

Catalogues

ARBOUR, Rose-Marie (dir.), *Art et féminisme*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982.

CHARBONNEAU, François, « Folklore urbain », dans Melvin Charney, *Montréal + ou -*, Musée des beaux-arts de Montréal, Catalogue d'exposition, 1972, non paginé.

DAUDELIN, Robert, « La corde à linge règne sur le Pavillon de la Jeunesse », dans *Richard Lacroix*, Les éditions Boulerice, 1967, p. 7.

FRASER, Marie Fraser (dir.), *Le ludique*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée de Québec, 2001.

GAGNON, François-Marc, « Mousseau, automatiste réfractaire ? », *Mousseau*, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions du Méridien, Catalogue d'exposition, 1996, p. 25-40.

JACOB, Mary Jane, *Melvin Charney Recent Constructions and Works on Paper*, New York, 44th Parallel; Centre for Contemporary Canadian Art, 1982.

LAGEIRA, Jacinto, « Rien ne va plus », dans Marie Fraser, *Le ludique*, Catalogue d'exposition, Québec, Musée de Québec, 2001, p. 95-99.

SAINT-GELAIS, Thérèse, « Remarques sur l'art féminin et l'art féministe », dans Rose-Marie Arbour, *Art et féminisme*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982, p. 151-153.

SAINT-PIERRE, Marcel, *Serge Lemoyne*, Catalogue d'exposition, Musée de Québec, 1988.

Fonds d'archives

Corridart dans la rue Sherbrooke, Montréal, du 7 au 31 juillet 1976, Service d'Archives de l'UQAM, Collection spéciale.

Dossier Corridart, Centre d'études du Centre Canadien d'Architecture.

Serge Lemoyne, Évènement 21-24, Les fêtes de la Saint-Jean Baptiste à Acton Vale, Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre.

Fonds d'archives de Francine Larivée. UQAM.

Fonds d'archives Maurice Demers.

Fonds d'archives Jean-Paul Mousseau, Service d'archives du Musée d'art contemporain de Montréal.

Yves Robillard et associés, Le Quartz d'Uranus, 1971-1987, Fonds d'archives Yves Robillard, UQAM, 2010.

Archives des villes de Montréal et d'Acton Vale

Anonyme, Répertoire d'architecture traditionnelle de la communauté urbaine de Montréal. Architecture domestique. Les résidences, Montréal, Communauté urbaine de Montréal, 1987.

Fusion des arts : Procès-verbal du Comité exécutif de la Ville de Montréal, réunion du 15 décembre 1967. Archives de la Ville de Montréal. Résolution du Comité exécutif de la Ville de Montréal datée du 26 décembre 1966.

Maurice Demers : Procès-verbal du Comité exécutif de la Ville de Montréal, réunion du 15 décembre 1967. Extrait du Procès-verbal d'une séance du Comité exécutif de la ville de Montréal, 7 mai 1969. Service d'archives de la ville de Montréal. Document VM1, 4^e série, n^o 34413.

Jean Sauvageau et André Fournelle : Extrait de Procès-verbal d'une séance du Comité exécutif de la ville de Montréal, 1 avril 1970. Service d'archives de la ville de Montréal. Document VM1, 4^e série, n° 41822.

Serge Lemoyne, Événements 21-24 : Procès-verbal du Conseil municipal en date du 4 juin 1968. Service d'archives de la municipalité de la Ville de Acton Vale.

Archives de bibliothèque et archives Canada sur les projets Initiatives locales et Perspectives jeunesse

Communiqué de presse de *Québec Scenic Tour*, Montréal, 3 juillet 1971. Document annexé aux archives de *Vive la rue Saint-Denis !*, dans les dossiers de Perspectives-Jeunesse relevant du ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, à Bibliothèque et archives Canada. Dossier 200-470 du RG118 306, boîte 315u.

Conseil des arts du Canada, *Un nouveau programme du Conseil des arts du Canada, Explorations*, Ottawa, 1973, n° Amicus : 89652123.

Ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, *Quelques réalisations; programme des initiatives locales*, Ottawa, 1971, n° Amicus : 5436427.

Ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, *Au Canada, ça marche : demain sera meilleur si vous participez aujourd'hui au programme des initiatives locales*, Ottawa, ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, 1971, n° Amicus : 20131297.

Ministère du Secrétariat d'État, *Programme Perspectives-Jeunesse, Une expérience canadienne : catalogue des projets subventionnés en 1971 par le gouvernement fédéral dans le cadre du programme Perspectives Jeunesse du Secrétariat d'État*, Ottawa, 1971, n° Amicus : 5896810.

Ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, *Criteria for the Local Initiatives Program, 1973-74*, Ottawa, 1973, n° Amicus : 9187196.

Vive la rue Saint-Denis !, Communiqué de presse, Montréal, 3 juillet, 1971. Document annexé aux archives de *Vive la rue Saint-Denis !*, dans les dossiers de Perspectives-Jeunesse relevant du ministère de la Main-d'œuvre et de l'Immigration, à Bibliothèque et archives Canada. Voir : 200-470 du RG118 306, boîte 315.

WEBB, Genevieve Rosemarie, *An investigation into several manifest and latent functions of the local initiatives program*, 1975, n° Amicus : 73054.

Sites internet

BAECKER, Greg, *Étude transversale. Politique culturelle et diversité culturelle. Rapport national du Canada*, Service des politiques et actions culturelles. Direction générale IV- Éducation, culture et patrimoine, jeunesse et sport, Canada, Présenté à Strasbourg, le 6 février 2001.

[http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CCCULT\(2001\)5_F.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CCCULT(2001)5_F.pdf). Page consultée le 20 janvier 2012.

BARBOZA, Diego. http://www.enter-art.com/diego-barboza/poeticas_londres.htm.

Page consultée le 4 février 2012.

Bureau international des expositions.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Bureau_international_des_expositions. Page consultée le 24 janvier 2010.

DUCHASTEL, Jules, *La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme*, 1979.

http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales. Texte consulté en ligne le 10 janvier 2010.

CLAUDE, Renée, <http://www.youtube.com/watch?v=INdiYG3Nak8>. Page consultée le 8 mars 2012.

Centre d'Archives Gaston Miron.

<http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/rechsimple?rech=simple&motcle=Contre-culture&filtre=titre&fac:LA%20FEUILLETON&filtre=motsclesfac:Colloques%20et%20rencontres&page=1>. Page consultée le 14 avril 2012.

Conseil des arts du Canada, Programme Explorations.

http://www.canadacouncil.ca/publications_f/recherche/art_rh_culturel/xo127236673157968750.htm?FRAMELESS=true&NRNODEGUID=%7BEC3E568C-ED0D-40BF-BE31-230639BD84AD%7D§ion=5&NumSections=9. Page consultée le 1^{er} mars 2012.

FISCHER, Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977.

http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art.html. Page consultée en ligne le 18 juillet 2011.

Guide parlementaire québécois, publié par le Service de la recherche de l'Assemblée nationale. : <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=1735>. Page consultée en ligne le 20 janvier 2012.

Histoire du musée de Québec. <http://www.mnba.qc.ca/Histoire.aspx>. Page consultée le 9 janvier 2012.

LAKEL, Amar et Tristan Trémeau, *Le tournant pastoral de l'art contemporain*, Communication donnée le 4 octobre 2002 lors du colloque international L'Art contemporain et son exposition au Centre Georges Pompidou à Paris, co-organisé par le

Collège International de Philosophie et le ministère de la Culture et de la Communication. Site consulté en ligne le 14 février 2012.
<http://www.mickfinch.com/texts/TTAL.html>.

La fête nationale du Québec. <http://www.fetenationale.qc.ca/les-origines-de-la-fete/la-fete-nationale-du-quebec-des-origines-a-nos-jours.html>. Page consultée le 10 août 2011.

McGill Français, Consulter les Archives de Radio-Canada.
<http://archives.radio-canada.ca/emissions/980/>. Page consultée le 8 mars 2012.

RIOUX, Marcel, *Rapport de la Commissions Royale d'enquête sur l'avancement des Arts, Lettres et Sciences au Canada 1949-1951*.
<http://www.collectionscanada.gc.ca/2/5/h5-400-f.html>. Page consultée le 23 mars 2012.

TRUDEAU, Pierre Elliott, Trudeau aux journalistes, à la sortie de la Chambre des Communes, captée par CBC le 21 décembre 1967.
 Voir <http://www.etreimag.com/2012/03/quand-la-nation-entre-dans-la-chambre-a-cou-cher-des-politiciens-8902>. Page consultée le 20 novembre 2011.

VENNE, Stéphane, Archives de Radio-Canada :
<http://archives.radio-canada.ca/emissions/980/>. Page consultée en ligne le 8 mars 2012.

Entretiens

Entretiens avec François Charbonneau, 16 mars 2009 ; Ronald Richard, 22 mars 2009 ; Yves Robert 10 avril 2009 ; Pierre Séguin, 11 avril 2009 ; Yves Robillard, 19 avril 2009 et Richard Lacroix, 20 avril 2010.

Entretiens accordés par Maurice Demers à la radio

(Fonds d'archives de Maurice Demers)

Présent. 20 mars 1968. Entrevue de Nicole Godin sur *Futuribilia*. Montréal. Radio-Canada.

La semaine des arts. 13 avril 1968. Entrevue de Jean Sarrazin sur *Futuribilia*. Montréal. Radio-Canada.

Présent. 24 novembre 1968. Entrevue de Nicole Godin sur *Les patriotes*. Montréal. Radio-Canada.

Présent. 26 février 1970. Entrevue de Nicole Godin sur Travailleurs. Montréal. CBF 690. Radio-Canada.

Studio 11. 20 octobre 1971. Entrevue de Lise Payette, accompagnée de Guy Provost et Jacques Fauteux et témoignage de Simone Lamontagne sur L'artiste comme concepteur d'environnements. Montréal. Radio-Canada.

Carnets arts et lettres. 12 janvier 1972. Entrevue de Jean Sarrazin sur Les environnements. Montréal. Radio-Canada.

Montréal express. 4 décembre 1973. Entrevue de Jocelyn Laberge sur Appelez-moi Ahuntsic. Montréal. Radio-Canada.

Carnets arts et lettres. 18 décembre 1973. Entrevue de Jean Sarrazin sur Ahuntsic, plan quinquennal. Montréal. Radio-Canada.

Aux vingt heures. 25 février 1974. Entrevue de Yves Préfontaine sur Appelez-moi Ahuntsic. Montréal. Radio-Canada.

Weekend à Montréal. 14 avril 1974. Entrevue de Gaby Drouin sur le Théâtre d'Environnement Intégral. Montréal. Radio-Canada.

À l'antenne. 23 décembre 1974. Entrevue de Pierre Paquette sur le projet Appelez-moi Ahuntsic. Montréal. Radio-Canada.

Entrevues accordées par Maurice Demers à la télévision

(Fonds d'archives de Maurice Demers)

Seven on six. 24 avril 1968. Entrevue de Roger Nantel sur Futuribilia. Montréal. CBMT. Société Radio-Canada.

En ligne directe. 1^{er} juillet 1973. Entrevue de Lise Garneau sur le projet Appelez-moi Ahuntsic. Montréal. Radio-Canada.

En ligne directe. 8 juillet 1973. Entrevue de Lise Garneau sur le projet Appelez-moi Ahuntsic. Montréal. Radio-Canada.

La vie qu'on mène. 1974. Entrevue sur le projet Appelez-moi Ahuntsic. Montréal. Radio Québec.

Un dimanche comme ça. 1975. Entrevue de Lise Garneau sur le Centre d'expression populaire d'A Huntsic. Montréal. Radio-Québec.

Films

Futuribilia. 1968. Réalisé par Jean-Jacques Liar. (Fonds d'archives de Maurice Demers)

Richard Lacroix, *Les mécaniques*, film 35 mm, 6 min, 1967. (Fonds d'archives de Richard Lacroix).

Claude Laflamme, *La République des beaux-arts : la malédiction de la momie*, Montréal, Cinéma libre Montréal, 1998, 75 min.

Sources des illustrations

Fonds d'archives de Maurice Demers, François Charbonneau, Yves Robillard, Francine Larivée, Marcel Saint-Pierre, Service d'archives du Musée d'art contemporain, Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal et divers livres, articles de presse et catalogues.

Autres documents

Communiqué de presse *Vive la rue Saint-Denis !* Fonds d'archives Marcel Saint-Pierre et Fond d'archives Yves Robillard (UQÀM).